



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

„Der Amerikanische Fotorealismus und Franz Gertsch – der Versuch einer Gegenüberstellung“

Verfasserin

Kerstin Jesse

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Kunstgeschichte (Mag. phil.)

Wien, im Oktober 2007

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt: Kunstgeschichte

Betreuerin: a. o. Prof. Dr. Martina Pippal

Für Claudia

Erklärung

Ich erkläre hiermit, die vorliegende Arbeit selbständig und nur unter Zuhilfenahme der angeführten Literatur verfasst zu haben.

Wien, Oktober 2007

Kerstin Jesse

Danksagung

Einigen Personen, die direkt zum Gelingen der vorliegenden Arbeit beigetragen haben, möchte ich an dieser Stelle meinen Dank aussprechen:

Vorerst meiner Betreuerin Dr. Martina Pippal, die in einer für mich anfangs persönlich sehr schwierigen Phase mit aufmunternden Worten und einem offenen Ohr sowie kompetenter Beratung zur Seite gestanden ist. Meinem Anliegen, über Franz Gertschs Arbeiten schreiben zu wollen, kam sie offen entgegen. Ihre zusprechende und motivierende Art regte zusätzlich an und half über die entmutigenden und problematischen Momente, die wohl jede Diplomarbeit begleiten, hinweg.

Dem New Yorker Galeristen Louis K. Meisel und dem ehemaligen Direktor des museum franz gertsch Dr. Reinhard Spieler für ihre raschen und hilfreichen Antworten auf zahlreiche Fragen zum Amerikanischen Fotorealismus bzw. Franz Gertsch. Dadurch konnten Unsicherheiten sowie fehlerhafte bzw. ungenaue Angaben in der Literatur ausgeräumt und fehlende ergänzt werden. Während eines einwöchigen Aufenthaltes in New York im September 2007 hatte ich zudem die Gelegenheit, die „Louis K. Meisel Gallery“ persönlich zu besuchen und mich mit einigen fotorealistischen Werken auseinanderzusetzen.

Dr. Jean-Christophe Ammann, Kunsthistoriker und Mitglied des Stiftungsrates im museum franz gertsch, trug ebenfalls zur Klärung einiger Fragen bei. Im Bereich der Fotografie Elisabeth Kohlweiß und Dr. Georg Glaeser, beide Professoren an der Universität für angewandte Kunst Wien, für Anregungen und Hinweise bzw. ihr Fachwissen. Alexandra Renner, Mitarbeiterin der Sammlung im Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, die mich zwei Mal in das Depot begleitete, um einige Gemälde begutachten zu können. Meiner Schwester Mag. Christiane Oberthanner für das Korrekturlesen der Arbeit. Meinem Vater Richard Jesse für die Mühe und Unterstützung der Vorarbeiten zur Herstellung der gebundenen Form der Diplomarbeit. Besonderen Dank möchte ich allen für ihre Zeit und Freundlichkeit aussprechen, die sie mir entgegenbrachten.

Vor allem meinen Eltern und Geschwistern sowie Freunden, die mich während des Studiums begleitet haben und mit denen ich meine Gedanken teilen und viele anregende Stunden gemeinsam verbringen konnte.

„Sie leben! Jawohl das ist es, sie sind das Leben.“

Timothy Leary über die Gemälde von Franz Gertsch



Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	13
1.1. Malerei und Fotografie – ein alter Hut	16
1.2. Fotorealismus – eine Begriffsproblematik	18
1.2.1. Das Realismus-Chaos	19
1.2.2. Fotorealismus – ein Terminus mit doppelter Besetzung.....	22
2. Der Amerikanische Fotorealismus und Franz Gertsch	24
2.1. Der Fotorealismus – Hintergründe und Kennzeichen	24
2.1.1. Abstrakte Kunst nach 1945	24
2.1.2. Die Pop Art	26
2.1.3. Der Fotorealismus	30
2.2. Die amerikanischen Künstler	44
2.2.1. Malcolm Morley (* 1931; London - England)	44
2.2.2. Robert Bechtle (* 1932; San Francisco - Kalifornien)	50
2.2.3. Charles Bell (* 1935; Tulsa – Oklahoma; † 1995)	56
2.2.4. Tom Blackwell (* 1938; Chicago – Illinois)	64
2.2.5. Chuck Close (* 1940; Monroe - Washington)	71
2.2.6. Robert Cottingham (* 1935; Brooklyn – New York)	81
2.2.7. Don Eddy (* 1944, Long Beach - Kalifornien)	87
2.2.8. Richard Estes (* 1936; Kewanee - Illinois)	94
2.2.9. Audrey Flack (* 1931; New York – New York)	101
2.2.10. Ralph Goings (* 1928; Corning – Kalifornien)	110
2.2.11. Richard McLean (* 1934, Hoquiam – Washington)	120

2.2.12. John Salt (* 1937; Birmingham – England)	127
2.2.13. Ben Schonzeit (* 1942; Brooklyn – New York)	132
2.2.14. Kurzes Nachwort zu den amerikanischen Künstlern	137
2.3. Franz Gertsch (* 1930 Mörigen am Bielersee – Schweiz)	139
2.3.1. 1969 – Ein Wendepunkt in Gertschs künstlerischer Laufbahn	141
2.3.2. Arbeiten bis 1972	146
2.3.3. Die Luzerner Kommune	165
2.3.4. Der Patti Smith-Zyklus	172
2.3.5. Das Selbstbildnis 1980	176
2.3.6. Werke nach 1980 – Porträts	182
2.3.7. Holzschnitte – Porträts und Landschaftsmotive	190
3. Conclusio.....	204
4. Anhang.....	209
4.1. Lebensnahe Skulptur	209
4.1.1. Duane Hanson (1925 – 1996)	211
4.1.2. John de Andrea (1941)	213
4.2. Art in America (1965 – 1972)	217
Bibliografie.....	223
Abbildungsteil.....	235
Anhang Abbildungsteil.....	449
Abbildungsteil Skulptur.....	460
Abbildungsverzeichnis.....	470

I. Einleitung

Franz Gertsch, geboren am 8. März 1930 in Mörigen am Bielersee, wollte nach langer Suche und Phasen der Krise, Depression und Orientierungslosigkeit die Malerei bereits aufgeben.¹ Im Alter von 39 Jahren gelang es ihm jedoch, sein „Kunstwollen“ mit Hilfe von fotografischen Vorlagen zu verwirklichen. Durch die Projektion von Diapositiven auf die Leinwand, welche er dann malerisch umsetzt, stellt er großformatige, realistische Gemälde her.

Mit dem Bild >Medici< (Abb. 1) war Gertsch 1972 auf der documenta 5² in Kassel vertreten und fand sich offensichtlich in eine internationale Strömung eingegliedert, die allgemein als „Fotorealismus“³ bezeichnet wird. Das Gemälde >Medici< wurde mehrfach abgebildet und fand enorme Beachtung. Im Frühjahr 1969, als Gertsch mehrere Monate nichts produzierte, weil er mit seinen popartigen Collagen in einer Art Sackgasse gelandet war, hätte er wohl nie gedacht, dass er drei Jahre später den Durchbruch schaffen und zu mehreren Realismus-Ausstellungen eingeladen werden wird. Seit der documenta im Jahre 1972 ist Gertsch ein international bekannter und anerkannter Künstler.

Bis heute ist er der auf der Fotografie basierenden Malerei treu geblieben. Seine Technik hat sich bis zur unüberbietbaren Perfektion gesteigert, sodass sich der New Yorker Galerist Louis K. Meisel 1993 zu der Äußerung veranlasst sah: „[...] his work is *Photorealism at its finest*.“⁴ Gertsch gelang es sogar im Bereich des Holzschnittes seine fotografischen Vorlagen derart umzusetzen, dass sie gleichwertig neben die Gemälde treten können. Meisel:

„There is perhaps no other artist in the world making more beautiful and significant prints at present.“⁵

Damit bewies der innovative Künstler, dass man scheinbar ausgeschöpften und althergebrachten Medien durchaus noch Neues abgewinnen kann.

¹ „Ich war zu dem Zeitpunkt immerhin schon 39 Jahre alt, und es kam der Punkt, wo ich mir sagte: „Jetzt musst du diesen Beruf aufgeben, du schaffst es nicht.““ Glaesemer 1980, S. 9.

² documenta 5, 30. Juni – 8. Oktober 1972, Thema: „Befragung der Realität – Bildwelten heute“. (Katalog: siehe Literaturliste).

³ Auf den Begriff wird in späterer Folge noch kurz eingegangen werden.

⁴ Meisel 1993, S. 219.

⁵ Ebenda, S. 219.

Gertsch selbst sieht sich nicht gerne als Fotorealist bezeichnet,⁶ obwohl er heute zu den wichtigsten Vertretern dieser Richtung gezählt wird.⁷ Der Fotorealismus, der in den späten 1960er und 1970er Jahren vor allem in Amerika in Erscheinung trat, kann, wie bereits die Pop Art, als Gegenreaktion auf die abstrakte Malerei aufgefasst werden, die nach 1945 den Kunstmarkt beherrscht hatte. Gertsch selbst konnte sich für seine Kunst immer nur eine figürliche bzw. realistische Darstellungsweise vorstellen.⁸

Die vorliegende Arbeit stellt eine versuchsweise Gegenüberstellung von den fotorealistischen Arbeiten Gertschs und jener der Amerikanischen Fotorealisten dar. Sie untersucht, inwieweit sich der Schweizer Maler von den Amerikanern unterscheidet und wo Gemeinsamkeiten liegen. Die Basis bilden die Arbeitsmethoden und Umsetzung, die dargestellten Motive sowie die Beweggründe der einzelnen Künstler. Das Hauptaugenmerk liegt auf den frühen fotorealistischen Arbeiten bis in die 80er Jahre, es wird aber auch die weitere Entwicklung und das Spätwerk der einzelnen Vertreter dieser Richtung ansatzweise miteinbezogen. Die Auswahl der amerikanischen Künstler beschränkt sich auf die „Pioniere“ des Fotorealismus, wie Robert Bechtle oder Audrey Flack sowie frühe Vertreter (vor 1970), die sich bis in die späten Werkphasen dem Fotorealismus verschrieben haben; Charles Bell, John Salt und Richard Estes seien hier genannt.⁹

Nach kurzen Exkursen zu den Bereichen der Symbiose zwischen Malerei und Fotografie sowie der Problematik des Begriffes „Fotorealismus“ erfolgt der Einstieg in die Thematik durch eine allgemeine Betrachtung der Stilrichtung, ihrer Kennzeichen und Hintergründe. Dazu hat sich die Verfasserin entschlossen, weil seit den 80er Jahren, abgesehen von Ausstellungskatalogen zu einzelnen Künstlern (die meisten nach 1980), kaum nennenswerte Literatur erschienen ist. Die Stilrichtung wurde ins Abseits gedrängt und verlangt nach einer Art Wiederbelebung. Vorurteile gegenüber der oft negativ besetzten Kunstrichtung

⁶ Gertsch bevorzugt die Bezeichnung „konzeptueller Realist“. Spieler, Reinhard, E-mail vom 29. Jänner 2007.

⁷ Schwarze 2005, S. 66. Neben seinen Holzschnitten, malt Gertsch nach wie vor fotorealistische Gemälde.

⁸ „Grundsätzlich hat mich seit jeher immer die Darstellung der Realität interessiert, und für meine eigene Arbeit konnte ich mir nur eine realistische Ausdrucksweise vorstellen.“ Glaesemer 1980, S. 9.

⁹ Künstler, wie Ron Kleemann oder David Parrish, die ebenfalls einen wesentlichen Beitrag leisteten und heute noch fotorealistisch malen, aber erst um 1970/1971 typische Arbeiten dieser Stilrichtung vorzeigen konnten, werden daher nicht behandelt. Diese Entscheidung stellt keine Hierarchisierung oder Bewertung dar, sondern wurde allein aus Gründen der Einschränkung vorgenommen. Künstler der 2ten Generation (z. B. Davis Cone, Gus Heinze, Idelle Weber) werden nicht beachtet, da sie zwar teilweise neue Impulse einbrachten, jedoch von den frühen Künstlern bereits beeinflusst waren.

sollen ausgeräumt und deren Heterogenität hervorgehoben werden.¹⁰ Wo sich hier Gertsch schlussendlich positionieren lässt, wird sich im Laufe der Arbeit konkretisieren.

Die amerikanischen Künstler werden einzeln vorgestellt und es wird versucht, einen Überblick über ihr Schaffen und ihre Position zu geben.¹¹ Von Bedeutung sind hierfür die in der Kunstzeitschrift „*Art in Amerika*“ im Jahr 1972 erschienenen zwölf Interviews. Im Anschluss an jeden Künstler findet sich ein kurzer Überblick über Malutensilien, Motive und Vorbilder, die für den jeweiligen Fotorealisten wichtig waren bzw. sind. Umfangreiches Bildmaterial soll sicherstellen, dass dem Leser ein adäquates visuelles Vergleichspaket geboten wird. Leider standen mir einige Abbildungen der Gemälde nur in Schwarz-Weiß-Reproduktionen zur Verfügung.¹²

Anschließend wird Gertschs Werk ausführlicher behandelt, wobei gleichzeitig eine Konfrontation mit den amerikanischen Kollegen hergestellt wird. Sukzessive soll sich herauskristallisieren, wo Unterschiede oder Berührungspunkte liegen. Die späten Holzschnitte von Gertsch werden ebenfalls vorgestellt, weil sich darin seine Grundhaltung, die bereits in den frühen Arbeiten zu finden ist, gut ablesen lässt und ohne diese die Weiterentwicklung seines Werkes unvollständig wäre. Ein Schlusswort wird die gewonnen Erkenntnisse zusammenfassen.

Allgemeine Literatur zum Fotorealismus findet sich hauptsächlich in den 1970er und 80er Jahren. Wichtige Beiträge lieferten John Arthur, Linda Chase, Christine Lindey, Edward Lucie-Smith und Peter Sager.¹³ Als unentbehrlicher Bildband gilt die Trilogie von Louis K. Meisel aus den Jahren 1980, 1993 und 2002, die gutes visuelles Überblicksmaterial bereitstellt.¹⁴ Zu den einzelnen Künstlern lassen sich meist Zeitschriftenartikel sowie Ausstellungskataloge finden. Soweit greifbar, wurde auf diese zurückgegriffen. Zu einigen

¹⁰ „*Er [der Fotorealismus] wurde als konservatives, beinahe reaktionäres Phänomen betrachtet, [...]*“ Meisel 1989, S. 8.

¹¹ Bevor von Gertsch die Rede ist muss sich der Leser mit den amerikanischen Künstlern auseinandersetzen.

¹² Wenn nötig hielt ich Rücksprache mit Louis K. Meisel.

¹³ Siehe Bibliographie.

¹⁴ Die Bildbände beschäftigen sich hauptsächlich mit amerikanischen Fotorealisten. Obwohl Gertsch bereits 1972 international bekannt war, wird er von Meisel erst im zweiten Band der Trilogie aufgenommen. Meisel gab darin jedoch zu: „*[...] who [Gertsch] has produced a body of work that is relevant to the movement [...]*“ Meisel 1993, S. 7.

Grundsätzlich spricht man vom Amerikanischen Fotorealismus, doch lassen sich frühe Spuren bzw. Tendenzen auch in Europa finden, wie eben z. B. bei Franz Gertsch in der Schweiz, Gérard Gasiorowski und Jean Olivier Hucleux in Frankreich oder Franz Zadrazil in Österreich. Darauf wird noch hingewiesen.

Künstlern gab es leider wenige Informationen bzw. nicht greifbare Literatur.¹⁵ Einige Fragen konnten mit Hilfe von Meisel beantwortet werden.

Das Quellenmaterial zu Franz Gertsch beschäftigt sich in den letzten Jahren verständlicherweise vornehmlich mit seinen Holzschnitten. Aufsätze und Artikel in Katalogen zu seinen frühen Arbeiten sind durchaus vorhanden und aufschlussreich (aktuelle Erscheinungen zu seinem Gesamtwerk: Affentranger-Kirchrath 2004 (Monographie); Haneborger 2004 (Diss.) und der Katalog zur letzten Retrospektive 2005), eine tief greifende Auseinandersetzung zwischen Gertsch und den Amerikanern kommt aber bis heute zu kurz.¹⁶

Aufgrund des umfangreichen Materials kann diese Arbeit nicht jede Facette beleuchten bzw. ansprechen oder jeden Punkt zur Genüge ausarbeiten und erhebt daher keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Die Gegenüberstellung zwischen Gertsch und den Amerikanern bezieht sich lediglich auf die in der vorliegenden Arbeit vorgestellten Künstler, die die Stilrichtung in Amerika jedoch in ihrer Gesamtheit repräsentieren. In allgemeinen Aussagen wird bei Verwendung der maskulinen Form die feminine eingeschlossen. Aus Gründen der Vereinfachung wurde in den Sätzen selbst auf die zweifache Anführung verzichtet.

1.1. Malerei und Fotografie – ein alter Hut

Die Erfindung der Zentralperspektive im Italien des 15. Jahrhunderts stellt laut Sachsse den historischen Moment dar, mit dem die Geschichte der Fotografie beginnt.¹⁷ Damit hat er nicht ganz unrecht, denn die Perspektive wie auch die Fotografie basieren auf einem Ein-Auge-System. Geschichtlich darf aber noch weiter zurückgegangen werden, denn die

¹⁵ Z. B. die erst kürzlich, 2007, erschienene Monographie über John Salt von Linda Chase (*John Salt: The Complete Works 1969 – 2006*).

¹⁶ Erwähnte Literatur: Siehe Bibliographie.

Gleichzeitig kam es in den 60er Jahren im Bereich der Skulptur zu einer lebensnahen Darstellungsform. In der Literatur zum Fotorealismus sind meist ein oder zwei Kapitel dem Bildhauereithema gewidmet, obwohl die Arbeiten im Grunde genommen mit der Fotografie nichts zu tun haben, wohl aber mit der Realität. Lindey 1980: „[...] that none of the sculptors deal with photographic realism. There are a few sculptors, however, who share the photo-realist painters' concern with objective truth and seek a similar degree of illusionism in their works, so that while their method of achieving it differs, their motivation is the same.“ Lindey 1980, S. 127.

Im Anhang (4.1.) ist eine kurze Abhandlung eingeschoben, um diese Tendenz in der Bildhauerei kurz vorzustellen.

¹⁷ Sachsse 2003, S. 14.

Camera obscura¹⁸ war in Vorformen bereits seit der Antike bekannt und wird als Vorläufer des Fotoapparates angesehen.¹⁹ Ende des 16. Jahrhunderts war dieses Hilfsmittel bereits nahezu Allgemeingut.²⁰ Heute weiß man, dass sich Canaletto als auch Vermeer der Camera obscura bedienten.²¹

Als offizielle Geburtsstunde der Fotografie wird der 19. August 1839 angegeben, jener Tag, an dem Louis Jacques Mandé Daguerre sein Verfahren – die sog. Daguerreotypie²² – der Öffentlichkeit vorstellte.²³ Gleichzeitig kam es zu einem gespannten Verhältnis zwischen Fotografie und Malerei. Die Historien-, Veduten- und Porträtmalerei sowie die Illustrationen wissenschaftlicher Werke wurden von der Fotografie abgelöst.²⁴ Andererseits musste die Fotografie jahrzehntelang hart darum kämpfen, als autonomes künstlerisches Medium anerkannt zu werden.²⁵ Bis in die Gegenwart fand und findet aber eine gegenseitige Beeinflussung und Befruchtung von Malerei und Fotografie statt.

In der Kunst des 20. Jahrhunderts wurde die Fotografie offen und unverhüllt in den malerischen Prozess miteinbezogen bzw. diente als Anregung. In dadaistischen Collagen, in der Pop Art und dann im Fotorealismus kam sie ohne Umschweife zum Einsatz. Doch bereits seit ihrer Geburtsstunde hat sie Einzug in den malerischen Bereich gefunden. Delacroix ist hierfür ein Paradebeispiel, der als einer der ersten das neue Bildmaterial als Hilfsmittel für seine Malerei verwendete und sogar das Studium des neuen Mediums

¹⁸ lat. „dunkle Kammer“.

„[...] auch Lochkamera ist eine dunkle Kammer oder Schachtel, in die durch **ein kleines Loch** Licht hineinfallen kann. Auf der dem Loch gegenüberliegenden Seite entsteht ein spiegelverkehrtes und auf dem Kopf stehendes Abbild. Diese Projektion kann betrachtet oder aufgezeichnet werden.“ http://de.wikipedia.org/wiki/Camera_obscura (am 20.03.2007).

¹⁹ Riese 2000, S. 57.

„Die Camera obscura, das Gerät, aus dem die Photokamera konstruiert wurde, [...]“, Schmoll gen. Eisenwerth 1977, S. 9.

²⁰ Sachsse 2003, S. 15.

²¹ Schneider 2006, S. 15.

²² „[...] fotografisches Verfahren, [...] das auf der Lichtempfindlichkeit von Silberjodid beruht. Man erhielt ein seitenverkehrtes Bild (Unikat). Die Daguerreotypie blieb bis gegen 1860 in Gebrauch.“ Riese 2000, S. 70 - 71.

²³ Einige Autoren werten das Jahr 1819 als Entstehungsjahr der Fotografie: Der französische Gutsbesitzer Joseph Nicéphore Niépce schrieb in einem Brief an seinen Bruder, dass man durch beschichtete Zinkplatten, die in eine Camera obscura gestellt werden, Bilder nach der Natur erhalten könnte. Sachsse 2003, S. 22.

²⁴ Schmoll gen. Eisenwerth 1971, S. 14. „Nicht zufällig sind die ersten Photographen fast ausschließlich Maler gewesen.“ Billeter 1977, S. 60.

²⁵ „Ein Prozeß, der im Jahre 1862 in Paris Aufsehen erregte, endete am 4. Juli mit dem Urteil, dass die Photographie eine Kunst sei.“ Kultermann 1972, S. 12. Natürlich dauerte es noch Jahre, bis sich die Kunstphotographie wirklich etablierte bzw. anerkannt wurde.

angehenden Malern empfahl.²⁶ Im Louvre befinden sich Bleistiftstudien von Delacroix nach Daguerreotypen aus dem Jahre 1842 (!), die Madame Cavé und ihn selbst darstellen (Abb. 2).²⁷

Den Künstlern des 19. Jahrhunderts und teilweise noch der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts war diese Praxis jedoch peinlich und sie versuchten meist die Spuren zu verwischen, weil das Publikum dahingehend erzogen worden war, nur Maler genial zu finden, die ohne technische Hilfsmittel arbeiteten.²⁸ Sowohl Courbet, Manet, Degas, Slevogt, Ingres, Vuillard, Kirchner, Munch, Toulouse-Lautrec, Cézanne, Gauguin als auch Picasso (u. a.) verwendeten Fotografien. Ferner orientierte sich der deutsche Maler Franz von Stuck an fotografischen Aufnahmen, wie ein Beispiel aus dem Jahre 1912 zeigt (Abb. 3, 3a). Stuck fotografierte die Schauspielerin Tilla Durieux²⁹ in seinem Atelier und malte anschließend mehrere Fassungen des Porträts.³⁰ Interessant ist dieses Beispiel, weil es zeigt, wie eng sich Stuck an dem Foto orientierte. Er setzte es zwar malerisch um, nahm der Vorlage ihre glatte, „kalte“ Oberfläche, indem er den deutlichen Pinselduktus haptisch spüren ließ, und änderte Details, trotzdem kann man von einer regelrechten „Kopie“ sprechen.³¹ Wie Schmoll gen. Eisenwerth richtig feststellte, ist zur Beurteilung der Malerei seit 1840 der fotografische Aspekt stärker zu berücksichtigen.³² Die Fotografie bildet ebenso die Grundlage des Fotorealismus, ja stellt sogar die zwingende Ausgangsbasis der Kunstrichtung dar.

1.2. Fotorealismus – eine Begriffsproblematik

Der Begriff „Fotorealismus“ ist eigentlich eine sehr unglücklich gewählte Bezeichnung für eine Kunstrichtung, die sich in den späten 60er Jahren bemerkbar machte, und das aus zwei Gründen. Erstens besteht das Kompositum zu einem Teil aus dem Wort „Realismus“, welches keiner eindeutigen Definition zugeführt werden kann, und zweitens

²⁶ Sachsse 2003, S. 28, 34.

²⁷ Schmoll gen. Eisenwerth 1977, S. 12.

²⁸ Fotografische Vorlagen zu verwenden galt als anstößig, ja unzulässig. Schmoll gen. Eisenwerth 1971, S. 13.

²⁹ Eigentlich Ottilie Codeffroy, war eine österreichische Schauspielerin. Geboren 1880 in Wien, gestorben 1971 in Berlin. http://wikipedia.org/wiki/Tilla_Durieux.

³⁰ Schmoll gen. Eisenwerth 1971, S. 34.

³¹ Hier sei angemerkt, dass Stuck natürlich noch von einer Schwarz-Weiß-Fotografie ausgehen musste.

³² Schmoll gen. Eisenwerth 1971, S. 14.

war der Begriff „Fotorealismus“ im Fotografiebereich bereits in Gebrauch und erfuhr dadurch eine Doppelbesetzung.³³

1.2.1. Das Realismus-Chaos

Was ist nun real? Was ist realistisch?

„Für die einen ist realistisch, was entweder kritisch oder tendenziell oder parteilich oder operativ ist [...], für die anderen bedeutet Realismus Widerspiegelung, für wieder andere Umsetzung von betont subjektiv erfahrener Wirklichkeit.“³⁴

Allgemein wird der Begriff Realismus in der bildenden Kunst für die „Abbildlichkeit dargestellter Wirklichkeit“ verwendet.³⁵ Somit kann jede Auseinandersetzung eines Künstlers mit der Wirklichkeit als Realismus bezeichnet werden, wobei diese epochen- und kulturabhängig ist.³⁶ So wie sich die Kunst stets wandelt, ist auch die Realität zeitbedingt und ständig veränderbar. Was aber real oder wirklich ist, wird sich weder in irgendeiner Form festhalten noch mit Worten genau beschreiben lassen können. Huber:

„Es dürfte die endgültige Art, Wirklichkeit „richtig“ darzustellen gar nicht geben, schließlich ist Wirklichkeit selbst nicht so eindeutig, dass sie nicht von jedem neuen Gesichtspunkt aus immer wieder neue Aspekte hergäbe.“³⁷

Jeder einzelne nimmt seine Umwelt und die Dinge darin anders wahr. Die Vielzahl an Information, die vor allem heutzutage auf den Rezipienten einströmt, wird in einem Selektionsprozess auf die Datenmenge reduziert, die die Person in diesem Moment verarbeiten kann. Dazu gehören sämtliche Sinneswahrnehmungen, wie Sehen, Hören, Riechen, Schmecken und Tasten.³⁸ Die Wirklichkeit kann somit nie in ihrer Gesamtheit

³³ „Überall an den Rändern ausgefranst, nicht einmal im Kern gesichert“, beschreibt Schneede den Begriff Realismus. Schneede 1978, S. 5.

³⁴ Schneede 1978, S. 6.

³⁵ Brockhaus 1992, S. 133. „[...] the stringently realistic artist in any medium is one who replicates some segment of the physical environment with precision, and without apparent bias, taste, emphasis or subjective deformation.“ Seitz 1972, S. 61.

³⁶ Riese 2000, S. 244.

³⁷ Huber 1972, o. S.

³⁸ „Modern physics teaches us two important things about the relationship between perception and reality. First, it teaches that there is no objective way of knowing what is out there because the insertion of and recording or measuring device fundamentally alters what is there. Second, modern physics points out that there is vastly more data out there than the limited mechanism of the eye has the ability to receive. The eye is a limited receiver of raw visual data. It is passive in the sense that it receives everything it has the ability to receive without distinction. It is active in the sense that it filters the data according to its mechanical potential. Beyond the point of entry of raw data it is no longer a question of seeing but of further filtering,

erfasst werden.³⁹ Jeder Versuch die reale Welt umzusetzen durchläuft zugleich einem Filtersystem. In Bezug auf die Malerei bedeutet dieser Filter – kein Riechen, kein Hören, kein Schmecken, kein Tasten, selektives Sehen sowie ein gewählter Ausschnitt aus einem großen Ganzen. Malerei kann nur eine Essenz aus der Wirklichkeit festhalten bzw. sich an sie annähern, wobei ein dreidimensionales System auf eine flache Leinwand gepresst wird.

Erstmals eingesetzt wurde der Stilbegriff von Courbet, als er 1855 an seinem eigenen Pavillon auf der Pariser Weltausstellung das Schild mit den Worten „*Gustave Courbet - Le Réalisme*“ anbrachte.⁴⁰ Courbet versuchte die damalige Welt der Gegenwart widerzuspiegeln, ohne nostalgische Gefühle, sentimentale Verklärung oder romantische Idealisierung. Zudem erlaubte er sich, einfache Arbeiter, wie Steinklopfer oder Kornsieberinnen, auf großen Formaten darzustellen, die eigentlich Heldendarstellungen und Historienbildern vorbehalten waren.⁴¹

Abgesehen davon war somit ein Stilbegriff geboren, der sich „*einer Fülle zusätzlicher Bestimmungen bedienen musste*“, um irgendwie darauf hinzuweisen, „*welche Realität, welcher Realismus gemeint war*“.⁴² So kommt es zu Kombinationen wie Magischer Realismus, Sozialer Realismus, Phantastischer Realismus, Radikaler Realismus, Figurativer Realismus, Nouveau Réalisme und Fotografischer Realismus, um nur einige zu nennen.

organization, and transforming.[...] it is absurd to talk about realism.“ (Don Eddy, 1980). *Real, Really Real, Super Real* 1981, S. 156.

³⁹ „[...] die Tatsache, dass die Welt nicht universal zu fassen ist.“ Schneede 1978, S. 8.

⁴⁰ Riese 2000, S. 244.

Bowers wies darauf hin, dass sich der Realismusbegriff auf das Konzept des griechischen Philosophen Aristoteles bezieht. Sie schrieb unter anderem: „*The idea of portraying real actions in art was first discussed by Aristotle who claimed that the act of imitating life, or mimesis, is a natural instinct of humans. Aristotle explains the ancient Greek belief that witnessing art is an essential way to learn about the universal truths of life. For this the art itself must appear to be real to the reader or viewer in depicting something that exists, has existed or could or should exist. In fact, Aristotle paved the way for what we now understand of the realism of fictional narratives.*“ Bowers 2004, S. 21.

Vgl. Aristoteles: „*Allgemein scheinen zwei Ursachen die Dichtkunst hervorgebracht zu haben, und zwar naturgegebene Ursachen. Denn sowohl das Nachahmen selbst ist den Menschen angeboren – es zeigt sich von Kindheit an, [...] – als auch die Freude, die jedermann an Nachahmungen hat.*“

„*Da der Dichter ein Nachahmer ist, wie ein Maler oder ein anderer bildender Künstler, muß er von drei Nachahmungsweisen, dies es gibt, stets eine befolgen: er stellt Dinge entweder dar, wie sie waren oder sind, oder so, wie man sagt, dass sei seien, und wie sie zu sein scheinen, oder so, wie sie sein sollten.*“ Aristoteles 2003, S. 11, 85.

⁴¹ >Die Kornsieberinnen<, 1855, 131 x 167cm; >Steinklopfer<, 1849, 165 x 257cm. Gustave Courbet 1999, S. 76, 104. Auch die Fotorealisten beschäftigen sich mit dem banalen Alltag oder alltäglichen Dingen und übertragen ihre Motive auf meist großformatige Leinwände.

⁴² Sager 1973, S. 15.

Sager spricht von einer „Begriffs-Hydra verhänglichster Art. So oft und so heftig man auf sie einschlug, immer neue Köpfe sind ihr nachgewachsen.“⁴³ In der Folgezeit gab es zudem keine nennenswerten Bemühungen, den Realismusbegriff einer einheitlichen Verwendung zuzuführen und er verwässerte zunehmend.⁴⁴ Die Problematik liegt sicher u. a. darin, dass sich Realismus, wie Ronte meinte, weder rein inhaltlich noch rein formal fassen lässt.⁴⁵ Der Schweizer Kunsthistoriker Georg Schmidt beklagte 1959 zumindest die willkürliche Verwendung der Begriffe Realismus und Naturalismus und versuchte zu einer Begriffsklärung beizutragen:

*„Realistische Malerei ist eine Malerei, der es im weitesten Sinn um Erkenntnis der Wirklichkeit geht, und zwar nicht nur der äußeren, sichtbaren, sondern auch der inneren, unsichtbaren Wirklichkeit. Idealistische Malerei ist eine Malerei, der es um Erhöhung der Wirklichkeit geht. Der Maßstab der realistischen Malerei ist ihr Wirklichkeitsgehalt im Sinne der sichtbaren wie der psychischen Wirklichkeit. [...] Naturalismus ist das Fremdwort für Gegenständlichkeit. Naturalismus ist die Summe der darstellerischen Mittel, mit denen ein Abbild der gegenständlichen – sichtbaren, messbaren, tastbaren – Wirklichkeit gegeben wird. Der Maßstab des Naturalismus ist die äußere Richtigkeit – der Maßstab des Realismus die innere Wahrheit. [...] Äußere Richtigkeit ist keineswegs die Garantie für innere Wahrheit. [...] Realismus ist das Sehen und Aussprechen der Widersprüche in der gesellschaftlichen Struktur der Zeit – zu deren Überwindung. Idealismus ist die Stationierung einer Sphäre jenseits dieser Widersprüche – zu deren Rechtfertigung und Erhaltung.“*⁴⁶

Schmidt unterschied also zwischen Realismus, Idealismus und Naturalismus. Jeder einzelne Begriff sagt, lt. Schmidt, etwas über die Art der Darstellungsweise aus (bezeichnen also keine Epochenstile!). Realistische Malerei versucht durch die Wahl und Aufbereitung von Inhalten innere Strukturen und Wahrheiten zu vermitteln (in kritischer Hinsicht; inhaltsbetont). Der Naturalismus hält sich so gut wie nur möglich an die äußere Richtigkeit (getreue Wiedergabe), während der Idealismus diese erhöht, und zwar im positiven Sinne.

Das in der Praxis nicht immer eindeutige Grenzen gezogen werden können, sondern es zu Überschneidungen kommen kann, ist nicht zu vermeiden. Schmidts Ansatz stieß leider auf wenig Gehör. Virulent wurde das Thema erneut, als der Fotorealismus in der

⁴³ Sager 1973, S. 16.

⁴⁴ Fluck 1992, S. 51.

⁴⁵ Ronte 1986, S. 7.

⁴⁶ Schmidt 1959, S. 267, 268, 273.

Kunstszene auftauchte. Es wurde zwar viel geklagt, aber keine nennenswerten Bemühungen unternommen, um das Begriffshydra einigermaßen zu bändigen.⁴⁷ 1974 meldete sich Schmoll gen. Eisenwerth, mit seinem Aufsatz „*Realistische Malerei und Fotorealismus*“ zu Wort. Er bedauerte, dass Schmidts Beitrag wenig Beachtung gefunden hatte und stellte ihn als „*die fruchtbarste Ausgangsbasis für eine zu fordernde Flurbereinigung*“ dar.⁴⁸ Schmoll gen. Eisenwerth forderte klar definierte, international gültige Begriffe, die durch eine gemeinsame Diskussion herbeigeführt werden sollten.⁴⁹ Nur so wäre ernsthaftes wissenschaftliches Arbeiten möglich. Anschließend setzte er sich mit der Problematik der Bezeichnung Fotorealismus für die aktuelle Kunstströmung auseinander. Dabei geht es um den zweiten Grund, der den Begriff als unpassend erscheinen lässt.

1.2.2. Fotorealismus – ein Terminus mit doppelter Besetzung

Schmoll gen. Eisenwerth wusste nicht, wer die Formulierung für die Malerei herangezogen hatte – Battcock gibt uns einige Jahre später darüber Aufschluss:

„Meisel [Louis K. Meisel] – der 1967 sich mit dieser Kunst zu befassen begann und 1968 den Ausdruck Fotorealismus prägte – ist der einzige, der schon früh den Stil erkannte und ihm zu einer geschlossenen Bewegung verhalf.“⁵⁰

Dieser Ausdruck ist jedoch keine neue Wortschöpfung, sondern schon seit Jahren im Bereich der Fotografie beheimatet gewesen.⁵¹ Schmoll gen. Eisenwerth:

„Das Wort für diese Art von Malerei anzuwenden ist deshalb irreführend, weil es bereits in anderer Weise besetzt ist.“⁵²

Die Doppelbesetzung führt zu Unklarheiten, abgesehen von dem bereits bestehenden Realismuschaos. In der Fotografie bezeichnet der Begriff einerseits das „*quasi realistische*

⁴⁷ Fluck 1992, S. 53.

⁴⁸ Schmoll gen. Eisenwerth 1974, S. 46.

⁴⁹ Ebenda, S. 46.

⁵⁰ Battcock 1979, S. 9.

⁵¹ Louis Meisel war offensichtlich nicht bekannt, dass der Begriff bereits im Fotographiebereich eine Rolle spielte. Darauf angesprochen antwortete er: „*I did not know it was ever used before.*“ Meisel, E-mail vom 23. März 2007.

⁵² Schmoll gen. Eisenwerth 1974, S. 47.

Im Fremdwörterbuch findet sich zum Begriff Fotorealismus folgende Erklärung: „1. Stilrichtung in der künstlerischen Fotografie (1), die Welt kritisch-realistisch zu erfassen. 2. Stilrichtung in der [modernen] Malerei, bei der dem Maler Fotografien als Vorlagen für seine Bilder dienen.“ Duden 1997, S. 271. Die Zahl eins in der Klammer weist darauf hin, dass das Wort zuerst in der Fotografie zur Anwendung kam.

Wesen aller Fotografie (ihrer Bilder, ihres Verfahrens/“ und andererseits eine „bestimmte Richtung innerhalb der fotografischen Produktion.“⁵³

Schmoll gen. Eisenwerth schlägt allgemein die Definition „*Fotografismus*“ für die Malerei vor, welche auf Fotografie basiert.⁵⁴ Diese Formulierung macht seiner Meinung nach mehr Sinn, da sie verdeutlicht, dass es sich um ein anderes Medium handelt – eben um Malerei und Grafik.⁵⁵ Man kann daher von zahlreichen Fotografismen sprechen, deren Ausdrucksarten unterschiedlich sind. Geht man zusätzlich von Schmidts Darlegungen aus, trifft auf den Fotorealismus der 60er/70er Jahre nicht die Bezeichnung Realismus, sondern eher Naturalismus zu, auch wenn dies nicht auf alle Arbeiten zutreffen mag und daher eine gewisse Problematik darstellt. Schmoll gen. Eisenwerth kombinierte diese beiden Erkenntnisse und kam zu dem Schluss, den Fotorealismus der Gegenwart auf „*Naturalistischen Fotografismus*“ umzutaufen.⁵⁶

Obwohl über die verwirrende Terminologie nach Schmidt und Schmoll weiter gejammert wurde, gab es keine Bemühungen, an den Ansätzen anzuknüpfen und die Missstände zu beseitigen. Heute scheint ein derartiges Unterfangen beinahe aussichtslos, da sich die wackeligen Stilbezeichnungen scheinbar etabliert und in der kunsthistorischen Literatur festgesetzt haben.⁵⁷ „*Individualismus und Meinungsfreiheit im Umgang mit dem „Realismus“-Begriff triumphieren selbst bis zum heutigen Tage [...]*“, schrieb Fluck demzufolge 1992. 2007 lässt sich diese Aussage erneut bestätigen.

Die Erläuterungen von Schmoll gen. Eisenwerth sind einleuchtend, zumindest erscheint „*Naturalistischer Fotografismus*“ eine treffendere Bezeichnung als „Fotorealismus“ zu sein.⁵⁸ Doch müsste man wahrscheinlich die gesamte gegenständliche Malerei seit 1855 auf den Kopf stellen, um zu einem passenden und sich nicht widersprechenden Begriffskatalog zu gelangen. Eine sicher schwierige, aber zu bewältigende Aufgabe, an die in Zukunft vielleicht doch noch herangegangen wird.

⁵³ Schmoll gen. Eisenwerth 1974, S. 47. Für das Wesen der Fotografie schlägt er den Begriff Fotonaturalismus vor (wohl in Bezug auf Schmidts Begriffsdefinition).

Betreffend der Richtung in der Fotografie fügt er erklärend hinzu: „*[...] eine Tendenz, mit fotografischen Mitteln die soziale Wirklichkeit zu schildern, um sie in ihrer kritischen Substanz bewusst zu machen.*“ Schmoll gen. Eisenwerth 1974, S. 52.

⁵⁴ Ebenda, S. 49.

⁵⁵ Ebenda, S. 63. Zudem sei aus dem Terminus ersichtlich, dass die Fotografie der gebende, die Malerei der nehmende Teil ist. S. 64.

Grafik (gr.-lat.: „Schreib-, Zeichenkunst“), Duden 1997, S. 299.

⁵⁶ Schmoll gen. Eisenwerth 1974, S. 63.

⁵⁷ Fluck 1992, S. 55.

⁵⁸ Um keine Verwirrung zu stiften, wird in der vorliegenden Arbeit der Begriff „Fotorealismus“ beibehalten.

2. Der Amerikanische Fotorealismus und Franz Gertsch

2.1. Der Fotorealismus – Hintergründe und Kennzeichen

Im Jahre 1972 geriet die internationale Kunstwelt in Aufruhr. Mit einem außergewöhnlichen Programm von Performance, Concept-Art, Prozess- und Aktionskunst, Werbung und künstlerische Arbeiten von Geisteskranken sowie einer Abteilung mit hauptsächlich fotorealistischen Werken gilt die documenta 5⁵⁹, unter der Leitung Harald Szeemanns, als eine der wichtigsten in der documenta-Geschichte, aber auch als die meist umstrittene.⁶⁰ Erstmals wurde hier der Fotorealismus in umfangreichem Ausmaß der internationalen Kunstszene vorgestellt und zog die Aufmerksamkeit auf sich. Die großformatigen Gemälde banaler Dinge und Alltagsszenen, die von fotografischen Vorlagen auf die Leinwand übertragen wurden, brachten zwar so manchen Besucher ins Staunen, zogen aber auch viel Kritik nach sich. Schnell war die Kunstrichtung als bloßer Wirklichkeitsabklatsch, als anti-intellektuelles, konservatives und reaktionäres Phänomen abgestempelt.⁶¹

2.1.1. Abstrakte Kunst nach 1945

Es muss bedacht werden, dass nach 1945 die abstrakte Kunst ihren Siegeszug angetreten hatte und international vorherrschend war. Schmied schrieb 1974 in Bezug auf die Malerei in Deutschland nach 1945:

„Die freie Abstraktion erschien den jungen Künstlern weithin als die gültige Weltsprache, als die alle nationalen Grenzen überwindende Ausdrucksform, als das einzige den ganzen Einsatz lohnende Ziel. Die Toten: Kandinsky, Klee, in Grenzen auch Mondrian übten damals stärkere Faszination aus als die noch Lebenden: Picasso, Léger, Matisse, Braque, Kokoschka oder Chagall. [...] Wenn es nach dem Ersten Weltkrieg und aus seinem Erleben zu einer Kunst der Anklage kam, zur Auseinandersetzung mit der Zeit und zu aggressiver Gesellschaftskritik, wenn in den Bildern eines Beckmann, Dix, Grosz oder Schad eine

⁵⁹ Weltweit eine der bedeutendsten Ausstellungen für zeitgenössische Kunst in Kassel. Seit 1955, früher alle vier Jahre, heute alle fünf Jahre. Die kommende documenta 12 findet vom 16. Juni bis zum 23. September 2007 statt.

⁶⁰ Schwarze 2005, S. 64.

⁶¹ Meisel 1989, S. 8.

Welt der Krüppel und der Schieber, der Nullen und der Nutten, der Verächter und [...] spießiger Bürger [...], so erschien das alles in den Jahren unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg nicht mehr darstellbar. Es entstand in den Nachkriegsjahren keine der deutschen „Trümmerlyrik“ vergleichbare Malerei, die irgendwie formal relevant wäre. Die Betroffenheit ist offenbar in Zonen gefolgt, in denen dies alles direkt nicht sagbar war. Sie führte zum Schweigen, zum Aussparen, zu einem von allem Gegenwärtigen abstrahierenden Weltentwurf.“⁶²

Die erschütternden Erlebnisse des Weltkrieges, die Zensur durch Stalinismus, Nationalismus und Faschismus führten unter anderem dazu, dass die Künstler einer neuen Freiheit Ausdruck verleihen wollten und das Unsagbare nur in einer abstrakten Ausdrucksweise finden konnten. Allen thematischen und kompositorischen Hierarchien wurde eine Absage erteilt. Der malerische Akt war meist wichtiger als das Endprodukt. Die gegenständliche Malerei starb nie aus, ging aber in der abstrakten Flut völlig unter. In den 1950er und 60er Jahren dominierten der Abstrakte Expressionismus, der Tachismus oder Art Informel. Minimal Art, Op Art, Hard Edge-Malerei und Concept-Art begannen sich in den 60er Jahren zu entwickeln. Mitten in dieser abstrakten Kunstszene sind um 1965 die ersten Anfänge des Fotorealismus zu orten. Charles Bell beschrieb die Situation der damaligen Zeit:

„And if you decided to paint anything that was realistic or even slightly representational, you were an illustrator, your work sometimes called calendar art, but whatever it was called, it was just not serious.“⁶³

Einen Vorschub leistete ohne Zweifel die Pop Art, die 1968 auf der documenta 4 vertreten war und die gegenständliche Malerei wieder ins Bewusstsein der Öffentlichkeit brachte.⁶⁴ Die Pop Art, die Ende der 50er Jahre fast zeitgleich in England und Amerika in Erscheinung trat und als Gegenreaktion auf den Abstrakten Expressionismus verstanden werden kann, war der entscheidende Impuls für die Entstehung des Fotorealismus, wenn nicht **der** ausschlaggebende Faktor.⁶⁵

⁶² Schmied 1974, S. 19.

⁶³ Geldzahler 1991, S. 16. Konversation mit Bell.

⁶⁴ Eine der ersten großen Pop-Art Ausstellungen fand 1964 in Den Haag statt mit dem Titel „*Neue Realisten*“. Schneede 1978, S. 10.

Nicht zu vergessen ist, dass man sich in den „späten 60er Jahren zunehmend mit der Neuen Sachlichkeit der 20er/30er Jahre beschäftigte“, wodurch ein weiterer Schub Richtung Gegenständlichkeit forciert wurde. Bach, Friedrich Teja, 10. April 2003; Vorlesung an der Universität Wien: Malerei des 20. Jahrhunderts III, SS 2003; persönliche Mitschrift.

⁶⁵ „[...] without Pop it is very unlikely that Superrealism would have evolved, [...]“ Lindey 1980, S. 27.

2.1.2. Die Pop Art⁶⁶

Als Ahnherr muss hier vorab Marcel Duchamp genannt werden, der mit seinen Ready-mades (ab 1913) die Kunst ab absurdum führte. Industriell hergestellte Waren erhielten plötzlich den Status eines künstlerischen Objektes. Ohne hier nun näher auf Duchamps Beweggründe einzugehen, ist der ausschlaggebende Punkt, dass die Massenware, d. h. alltägliche und banale Dinge, Einzug in den Kunstbetrieb fanden.⁶⁷

Hatte sich seit der New Yorker Armory Show 1913, und besonders nach 1945, das Kunstzentrum von Europa nach Amerika verlagert, so profitierten die USA auch nach dem Zweiten Weltkrieg in wirtschaftlicher Hinsicht. Die Vereinigten Staaten gingen als die neue Weltmacht hervor.⁶⁸ Europa war zerstört und erschöpft und musste große Einbußen hinnehmen. Die USA war mit den geringsten Verlusten davongekommen, zudem hatten keine Kampfhandlungen auf amerikanischem Boden stattgefunden.

Die zusammengebrochene Weltwirtschaft versuchte Amerika durch handelspolitische Maßnahmen (z. B. in Form des GATT – General Agreement of Tariffs and Trade) wieder zu beleben.⁶⁹ Trotz Schwankungen kam es in den Folgejahren sowohl in den USA als auch in Europa zu einem regelrechten Wirtschaftsboom. „Der breite Mittelstand genoss in den 1950er

Die britische Pop-Art-Bewegung entwickelte sich etwas früher als die amerikanische. Richard Hamilton, Eduardo Paolozzi und Peter Blake wären als Hauptakteure zu nennen. Im Unterschied zu den Amerikanern verlagerte sich die anfängliche Begeisterung immer mehr in eine nachdenkliche, kritische Reflexion. Die „draufgängerische Unbekümmertheit der Amerikaner“ war den Europäern versagt. Ruhrberg 2000, S. 305 - 306.

⁶⁶ „Der Begriff Pop Art selbst wurde kurioserweise nicht in Amerika, sondern in England geboren, wo der Kritiker Lawrence Alloway 1954 als erster diesen Ausdruck im Sinne von Pop-Culture benutzt haben soll.“ Thomas 1978, S. 16.

⁶⁷ Courbet setzte sich bereits mit der Alltagswelt auseinander, wie später die Pop-Künstler oder Fotorealisten, wenn auch auf andere Art und Weise.

Die realistischen Tendenzen in der Malerei der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts nahm Nadar als Anlass für eine Karikatur (Abb. 4, 1857) und scheint damit sogar auf Tendenzen der Pop Art vorzugreifen. Ein Maler beschäftigt sich mit einem Schuhmodell, welches er sorgfältig auf die Leinwand überträgt. Der banale Gegenstand als auch die Überdimensionalität des Endproduktes nehmen die Darstellungsmodi der Pop Art bzw. des Fotorealismus vorweg. Nadar nimmt dabei das Triviale und die mechanische Auffassung des Realismus aufs Korn. Herding weist darauf hin, dass die abbildtreue Wiedergabe zu dieser Zeit eher eine Randerscheinung war. Herding 1978, S. 16.

⁶⁸ „1945 befanden sich drei Viertel des auf der Welt investierten Kapitals und zwei Drittel ihrer Industriekapazität innerhalb der Landesgrenzen der Vereinigten Staaten. Das amerikanische Volk war wohlhabender und besser ernährt als irgendeines in Europa [...]. Zudem verfügte die amerikanische Regierung nun über die stärkste Militärmacht der Welt.“ Fischer Weltgeschichte 1977, S. 381.

⁶⁹ Weltgeschichte 1997, S. 168. Auch die Sowjetunion versuchte ihre Handelskompetenzen und -beziehungen auszubauen (vgl. Kalter Krieg!).

*Jahren einen nie dagewesenen Wohlstand.*⁷⁰ Der Produktionsprozess wurde automatisiert, indem unzählige Maschinen zum Einsatz kamen. Die serienmäßige Herstellung von Produkten führte zur Massenproduktion und Standardisierung, die einerseits die Waren verbilligte, andererseits die Produktivität und Löhne erhöhte. Elektrische Geräte erleichterten die Arbeit im Haushalt, das Auto wurde zum Hauptverkehrsmittel, Kühlschränke und Radios wurden zu alltäglichen Gütern, und in den 50er Jahren hielt das Fernsehen Einzug in die Haushalte.⁷¹ Die neuen Produkte wurden in Massen konsumiert.⁷² Vor dem Hintergrund einer neuen und an Zerstörungskraft nicht zu überbietbaren Waffe, der Atombombe, schien man sein Leben nun in vollen Zügen genießen zu wollen.⁷³ Osterwold spricht von „*Aufbauoptimismus und Verfallssyndrom, Fortschrittsgläubigkeit und Katastrophenangst, Traum und Trauma, Luxus und Verarmung.*“⁷⁴

Die neuen Waren wurden durch die Verführungskunst der Reklame angeboten, die eine immer wichtigere Rolle spielte.⁷⁵ Zusätzlich erhielt die Verpackung, die die angebotenen Produkte geschmackvoll umhüllen sollte, selbst den Status einer Ware und wurde als Wegwerfprodukt eingeführt.⁷⁶

Das Werben mit Anzeigen und Plakaten unter Einsatz der Fotografie und dem Fernsehen veränderte die Seh- und Verhaltensgewohnheiten der Menschen.⁷⁷ Die Pop Art Künstler reflektierten die Welt der modernen Industriegesellschaft, indem sie Alltagsgegenstände in die Kunst einfließen ließen. Die Grenze zwischen Kunst und Nichtkunst war gesprengt. Richard Hamiltons Collage >Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?< aus dem Jahre 1956 (Abb. 5) drückt wohl stellvertretend aus, was in der Gesellschaft wie auch in der Kunst der Pop Art wichtig war: Pin-up girl und Muskelmann, Tonbandgerät, Fernseher und Staubsauger, Schinkenkonserven und Ford-

⁷⁰ Adams 2000, S. 83. Natürlich gab es Schattenseiten, wie im Bereich der Landwirtschaft, bzw. gab es immer noch genug arme Leute, die von dieser Entwicklung nicht profitieren konnten.

⁷¹ „1960 verfügten bereits 87% der Haushalte über einen Fernsehapparat.“ Adams 2000, S. 85.

⁷² „Alle kauften im Grunde gleiche Produkte in gleichartigen Kettenläden und Supermärkten, wenn auch die Markennamen verschieden waren.“ Fischer Weltgeschichte 1977, S. 400.

⁷³ Der Abwurf der ersten Atombomben auf Hiroshima und Nagasaki am 6. sowie 9. August 1945 hinterließ nicht nur unzähliges Leid und Vernichtung, sondern prägte sich stark ins Bewusstsein der gesamten Weltbevölkerung ein. Verschärft wurde die Lage durch den Kalten Krieg.

⁷⁴ Osterwold 2003, S. 11.

⁷⁵ In den 60er gab es in den USA einen großen Anteil an jungen Leuten, die man als potenzielle Käuferschicht zu gewinnen versuchte. „As the United States entered the 1960s, almost half its population was under the age of twenty-five, making the country younger than at any other time in its history.“ Rye, Zander 2002, S. 131.

⁷⁶ Veigl 1996, S. 66.

⁷⁷ Osterwold 2003, S. 7.

Plakette, Kinoreklame und Comic-strip. Die Gegenstände der Konsumwelt, die selbst Symbolcharakter besaßen (vgl. Coca-Cola, Campbell's Suppendosen, Automobil), wurden zur Ikonographie der Pop Art. In leidenschaftsloser Manier übertrug oder druckte man die Ready-made-images auf die Leinwand, wie wir es z. B. von Andy Warhol kennen. Die Fotografie spielte eine genauso wichtige Rolle wie die Techniken der kommerziellen Kunst.⁷⁸ Roy Lichtenstein imitierte das Benday-dot-Raster⁷⁹, welches im billigen Farbdruck Verwendung fand; Warhol produzierte mit Hilfe des Siebdrucks massenhaft Bilder und erhob die Reproduktion zum Thema seiner Kunst. Er überließ sogar der Künstlerin Elaine Sturtevant⁸⁰ (*1930) einige Originalsiebe und gab ihr Ratschläge, wie seine Bilder am besten zu kopieren seien.⁸¹

Das Kopieren bereits vorhandener Bilder war in der Pop Art gang und gäbe.⁸² Ein gutes Beispiel stellen die Arbeiten von Roy Lichtenstein dar, der Werke der hohen Kunst, wie von Picasso oder Monet, kommerzialisierte und zu einem Teil der Massenkultur werden ließ (Abb. 6 - 8).⁸³ Dabei ging er nicht vom Originalbild aus, sondern griff auf Abbildungen in Zeitschriften, Büchern und Postkarten zurück. Durch diese Vorgangsweise wird die „Bedeutung von Reproduktion bei der Rezeption von Kunst in unserer Kultur“ hervorgehoben.⁸⁴

James Rosenquist (*1933), der früher selbst als Reklamemaler gearbeitet hatte, stellt eine einmalige Kombination von Werbung und Kunst dar. Ist es ökonomisch oder technisch nicht sinnvoll oder möglich, Maschinen für die Reproduktion großformatiger Fotografien für die Außenwerbung einzusetzen, ist ein Reklamemaler gefragt (Abb. 8a). Die Grundlage bilden handwerkliches Geschick und gute technische Kenntnisse.⁸⁵ Da die Reklamemalerei untrennbar mit der Fotografie verbunden ist, die durch die Übertragung

⁷⁸ Nicht ohne Grund nannte Warhol seine Wohn- und Arbeitsstätte in New York „Factory“. Er war früher selbst Werbegrafiker.

⁷⁹ Benannt nach Benjamin Day, Illustrator und Drucker (1810 – 1889). Ähnlich dem System des Pointillismus, ergeben gleich große, eng zusammengefügte oder überlappende farbige Punkte, optisch das Bild. http://en.wikipedia.org/wiki/Benjamin_Day, http://en.wikipedia.org/wiki/Benday_dots (23.03.2007).

⁸⁰ „Amerikanische Künstlerin, die seit 1965 Kunstwerke moderner Klassiker [...] reproduziert.“ DuMont's 1997, S. 616.

⁸¹ Brüderlin 2003, S. 19.

⁸² Bestehende Kunstwerke zu zitieren ist eine alte Praxis in der Kunstgeschichte.

⁸³ Speziell auch durch die Simulation billiger Techniken, vgl. Benday-dot-Raster.

⁸⁴ Brüderlin 2003, S. 20.

⁸⁵ Lobel 2000, S. 63. Lobel weist zurecht darauf hin, dass die Notwendigkeit von Reklamemalern die Grenzen der photomechanischen Produktion aufzeigt und zugleich die Handwerkskunst an ihre Stelle tritt. S. 63.

Da sich in den letzten Jahren die Drucktechnologien zusehends verbessert haben, ist der Beruf des Reklamemalers kaum noch gefragt.

eine immense Vergrößerung erfährt, lässt sie spontan an den Fotorealismus denken. Rosenquist⁸⁶ gilt mit seinen Arbeiten sicher als wichtige Inspirationsquelle und Vorläufer der Fotorealist⁸⁷. Er selbst war auf der documenta 4, 1968, mit dem Werk >Fire Slide< (Abb. 9, 1967) vertreten. Der riesenhafte Ausschnitt von Hosenbeinen und Schuhen eines (Feuerwehr)Mannes sprengten die Grenzen des Gewohnten.⁸⁸ Im Unterschied zu anderen Pop-Künstlern, isolierte Rosenquist meist nicht einzelne Motive, sondern fügte Fragmente der Wirklichkeit collageartig im Blow-up fast wahllos aneinander (Abb. 10, 1961); abrupte Schnitte, Perspektivenwechsel und Proportions sprünge inbegriffen. Die Bilderflut der Konsumgesellschaft wurde in Bruchstücken festgehalten und miteinander verzahnt. Abb. 11 macht die Masse der Werbeaufnahmen deutlich, aus der Rosenquist seine Ideen schöpfte. Aus einzelnen Teilen fügte er seine Entwürfe zusammen (Abb. 12). In >President Elect< (Abb. 13, 1960 – 61/1964) kombinierte er eine Fotografie von John F. Kennedy, die er aus einem Wahlpropagandaplakat ausschnitt, sowie Abbildungen aus der Werbung für „Swans Down Devil`s Food Mix“ und der Automarke „Chevrolet“ (Abb. 14, 15).⁸⁹ Die zusammengesetzte Vorlage wurde von Rosenquist mit einem Raster versehen, um sie in vergrößertem Maßstab mit teils kräftigen Farben auf Masonite⁹⁰ zu übertragen. Dieses Verfahren der Rasterung werden wir später z. B. bei Chuck Close und anderen Fotorealist⁹¹en wieder finden. Rosenquist ging es nicht so sehr um die Verbindung zwischen Kunst und Leben, sondern um das Vermitteln neuer Erfahrungen inmitten einer künstlichen Plakat- und Konsumwelt, um Wahrnehmung und Irritation, um seine Sicht des visuellen Alltags, die er in eine gewisse geheimnisvolle Aura tauchte.⁹¹

Die Pop Art führte das Triviale in die Kunstwelt ein, machte massenhaften Gebrauch von Fotografien und erklärte jedes Sujet für bildwürdig. Robert Cottingham meinte:

⁸⁶ Rosenquist kam ursprünglich vom Abstrakten Expressionismus. Dies trifft auch auf viele Fotorealist⁹¹en zu. Ruhrberg 2000, S. 317.

⁸⁷ Schwarze 2005, S. 60. Blackwell: „My painting was influenced by Rosenquist a lot.“ Chase, McBurnett (a) 1972, S. 74. Interview mit Blackwell.

⁸⁸ Die Höhe des Gemäldes betrug mehr als 8 Meter und reichte über zwei Etagen. Es befand sich in der Rotunde des Fridericianums. Schwarze 2005, S. 59.

⁸⁹ Blaut 2003, S. 28 - 29.

⁹⁰ Eine Art Faserplatte; sehr stabil.

⁹¹ Rosenquist: „[...] Ich habe mir gedacht, ich könnte die Leute dazu bringen, die Dinge anders zu betrachten, wenn ich sie zwingen, diese Fragmente mit einer bestimmten Geschwindigkeit zu identifizieren. Es stellte eine Möglichkeit dar, meiner Kunst etwas geheimnisvolles zu verleihen und das Geheimnisvollste zu dem zu machen, das am nächsten an einen herankommt, am stärksten vergrößert und am schwierigsten zu begreifen ist. Mir wurde klar, ich könnte den Betrachtern so etwas wie den Schaum auf einem Bierglas vorsetzen, und sie hätten Schwierigkeiten dahinterzukommen, was es ist. Etwas ganz Alltägliche, aber doch Geheimnisvolles. Ich habe gedacht, auf diese Weise könnte ich wirklich etwas Beeindruckendes schaffen.“ Zit. nach: Zacharias 1999, S. 14.

„Pop showed us that there was a lot more subject matter around than we were paying attention to.“⁹²

Ohne Rücksicht auf Tabus, verwendeten die Künstler vorhandene Bilder und Fotografien aus der Welt des Advertising sowie der Berichterstattung und setzten mit ihren Kompositionen jegliche traditionelle Ikonographie außer Kraft. Die Bedeutung dieser Stilrichtung für den Fotorealismus lässt sich in keiner Weise verleugnen und wird von dessen Künstlern offen zugegeben. Für Robert Bechtle war die Pop Art der ausschlaggebende Faktor fotorealistisch zu arbeiten, weiters meinte er:

„In terms of subject matter, that´s fairly obvious, but there´s also the slightly irreverent attitude toward the tradition of Modern Art. Pop also led to an awareness of commercial-art techniques – which is where the license for the use of photographs and projectors came from for me.“⁹³

Robert Cottingham äußerte sich:

“Pop art was really what started me. I don´t think the whole movement could exist without Pop.“⁹⁴

Dieser Aussage stimmte Don Eddy zu, und Richard McLean ist ebenfalls der Auffassung, dass er nicht so malen würde, hätte es Künstler wie Warhol, Rauschenberg oder Lichtenstein nicht gegeben.⁹⁵

Angeregt von der Pop Art und den Möglichkeiten, die die Fotografie zu bieten hatte, entwickelte sich unabhängig an verschiedenen Orten, vor allem in Amerika, aber auch in Europa, eine Malerei, die das fotografische Erscheinungsbild in ihren Gemälden weitgehend beibehielt.

2.1.3. Der Fotorealismus

Eine Eigenheit fotorealistischer Werke ist, dass sie in reproduzierter Form wieder zu ihrem Ausgangspunkt zurückkehren – zur Fotografie. Anstatt mit einem Skizzenblocks halten

⁹² Chase, McBurnett 1972, S. 78. Interview mit Cottingham.

⁹³ O´Doherty 1972, S. 74. Interview mit Bechtle.

⁹⁴ Chase, McBurnett 1972, S. 78. Interview mit Cottingham.

⁹⁵ Eddy: *„Without Pop I don´t think this would have happened.“* Foote 1972, S. 81. Interview mit Eddy.
McLean: *“Sure, I owe a big debt to Pop; I couldn´t paint what I´m painting if Pop hadn´t happened first.“*
O´Doherty (a) 1972, S. 83. Interview mit McLean.

die Künstler ihre späteren Motive mit der Kamera fest.⁹⁶ Das Foto dient anschließend nicht nur als Anregung oder Basis, sondern wird so genau wie möglich, mit Hilfe eines Rasters oder Projektors, auf die Leinwand übertragen.⁹⁷ Nicht ohne Begründung kam es zu Bezeichnungen wie „*Sharp-Focus-Realism*“ oder „*Hyperrealism*“.⁹⁸ Peter Sager schrieb 1973:

*„Von allen Stilformen des Neuen Realismus ist zweifellos der amerikanische Fotorealismus die neueste und radikalste.“*⁹⁹

Dabei bezog sich Sager auf die detailgenaue, sachliche und oft als „kalt“ bezeichnete Wiedergabe der fotografischen Grundlage. Obwohl einige die gegenständliche Kunst durchaus begrüßten, weil sie leichter verständlich war, und man sich zuvor nicht durch theoretische Diskurse durcharbeiten musste, wurde der Fotorealismus als reine Kopistenvirtuosität abgestempelt, der rückschrittlich sowie inhuman sei und mit Künstlerintuition nichts zu tun habe.¹⁰⁰ Doch dabei ging und geht es nicht um ein einfaches, mechanisches Kopieren oder Imitieren einer fotografischen Vorlage, sondern um Wahrnehmungs- und Formprobleme, um Realitätsdifferenzen zwischen Fotografie und Malerei sowie den Übertragungsprozess von Informationen. Die reproduzierten Bildern in Zeitschriften und Katalogen mag manchen Betrachter täuschen und im Glauben lassen, dass fotorealistische Malerei nichts anderes als ein fotografisches Erscheinungsbild zu bieten habe, welches natürlich handwerkliches Geschick und technisches Können abverlangt. Aber, wie in der gesamten Kunstwelt, ersetzt nichts das Original. Am „lebenden Objekt“, der meist großformatigen Bilder, lässt sich entschieden eine eigene

⁹⁶ Gertsch: *„Das Foto ersetzt die Studie, die Vorzeichnung.“* Braun 1999, S. 197.

⁹⁷ An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass die fotorealistische Malerei nicht gleichzusetzen ist mit der Trompe-l'oeil (franz. „Augentäuschung“) Malerei. Zweite bedeutet eine Malerei, „die mit Mitteln der Perspektive und einer raffinierten Licht-Schatten-Wirkung bewusst körperhafte Gegenstände vortäuschen will. Solche Beispiele sind bereits aus der Antike bekannt und gelten bis in die neuere Zeit als Beweis artistischen Könnens.“ Riese 2000, S. 295. Die Fotografie „verflacht“ die Dinge, reduziert Halbtöne und Schattenkontraste. Die Fotorealisten akzeptieren diese Flachheit und versuchen, den fotografischen Charakter beizubehalten. Trompe-l'oeil wird nach dem Leben gemalt und hebt das Körperhafte und Räumliche hervor. Licht und Schatten sind wesentliche Elemente, um diesen Effekt zu erreichen.

⁹⁸ Es kursierten eine Fülle unterschiedlicher Bezeichnungen: New Realism, Hard-Edge Realism, Photo-Realism, Super-Realism, Radical Realism, Unconventional Realism, New Inhumanism. Goodyear 1981, S. 19.

Jeder Künstler, der gegenständliche Bilder malte, wurde als „*Neuer Realist*“ bezeichnet. Meisel 1989, S. 12. 1967 wurde der Begriff „*Post-Pop-Realism*“ von Lawrence Alloway vorgeschlagen. Sager 1973, S. 38.

⁹⁹ Sager 1973, S. 53.

¹⁰⁰ Lindey 1980, S. 7.

Bildrealität erkennen.¹⁰¹ Der Künstler gilt als Mittler zwischen der auf lichtempfindlichem Papier bzw. einem Dia festgehaltenen Informationen und der Umsetzung dieser in das Medium der Malerei. Gertsch meinte, dass das Dia während des Malprozesses durch seine Handschrift, durch ihn selbst hindurchgeht.¹⁰²

Ende der 60er Jahre konnte man wahrnehmen, dass sich der neue Stil entwickelt hatte, dessen örtlicher Schwerpunkt v. a. in New York und Kalifornien lag.¹⁰³ Frühe Arbeiten von Malcolm Morley, Audrey Falck oder Robert Bechtle waren schon 1964 entstanden und sporadische Ausstellungen ihrer Werke zwischen 1965 und 1968 stießen auf ein gewisses öffentliches Interesse (in Amerika).¹⁰⁴ Erste und noch vage Versuche, sich dem neuen Stil zu nähern, wobei es sich nicht um rein fotorealistische Ausstellungen handelte, waren amerikanische Projekte wie „*Aspects of Realism*“ im Los Angeles County Museum 1967, „*Realism Now*“ 1968 in der Vassar College Art Gallery in Poughkeepsie (New York), „*Aspects of A New Realism*“ 1969 im Milwaukee Art Center, „*Paintings from the Photo*“ 1969-70 im Riverside Museum in New York und die im Whitney Museum gezeigte Ausstellung „*22 Realists*“ im Jahre 1970.¹⁰⁵ Der internationale Durchbruch wurde aber erst durch die Realismus-Abteilung auf der documenta 5, 1972, erreicht (Abb. 16). Neben zahlreichen Amerikanern, wie Richard Estes, Robert Bechtle, Ralph Goings, Richard McLean oder Robert Cottingham, waren auch der Schweizer Franz Gertsch, der französische Künstler Jean-Olivier Hucleux, der Deutsche Gerhard Richter sowie der Chilene Claudio Bravo vertreten.¹⁰⁶ Die Engländer Malcolm Morley und John Salt

¹⁰¹ Ich hatte die Möglichkeit, einige fotorealistische Bilder im Depot des Museums Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (MUMOK) zu sehen.

Obwohl der fotografische Charakter in den Bildern erhalten bleibt, sind die Gemälde keine Fotos. Durch Vergrößerung und die malerische Umsetzung wird die Vorlage interpretiert. Der zeitliche Aufwand der Arbeit kategorisiert ihren Wert als bedeutungsvoll. Gleichzeitig wird die Reproduktion von Kunstwerken in den Medien durch die Fotorealisten ad absurdum geführt: Wie erwähnt kehren die abgelichteten Gemälde in Katalogen oder dem Internet optisch wieder zu ihrem Ausgangspunkt zurück – der Fotografie. Fotorealistische Bilder fordern daher die Rezeption vor dem Original vehementer als andere Gemälde. Natürlich kann aber kein Kunstwerk durch eine Abbildung ersetzt bzw. wirklich erfahrbar werden.

¹⁰² Sager 1973, S. 100.

¹⁰³ Kultermann 1972, S. 8. Trotzdem handelt es sich nicht um eine rein amerikanische Bewegung.

¹⁰⁴ Battock 1989, S. 8.

¹⁰⁵ Kultermann 1972, S. 9. Seitz spricht im Zusammenhang der Ausstellungen im Vassar College, Milwaukee Art Center und im Whitney Museum von einer „*curatorial imprecision*“, während Meisel die Ausstellung im Whitney Museum als ersten ernsthaften Versuch versteht, den Neuen Realismus zu zeigen. Seitz 1972, S. 59. Meisel 1989, S. 12.

¹⁰⁶ Nicht alle Künstler waren Fotorealisten. Claudio Bravo malte zwar wirklichkeitsgetreu verwendete jedoch keine Fotos. Bravo: „*I don't consider myself a Photo Realist. They use photographs in their work and*

entwickelten ihre Arbeiten mehr oder weniger in New York und werden heute zu den amerikanischen Fotorealisten gezählt.¹⁰⁷ Eine Auseinandersetzung mit den einzelnen Künstlern und ihren Werken deckt die heterogene Struktur des Fotorealismus auf. Die Arbeitsweise, Absichten und Beweggründe bzw. Positionen sind durchaus different. Dies mag ein Resultat der Tatsache sein, dass es sich hier um keine Bewegung im eigentlichen Sinn handelt, um keine geschlossene Gruppe. Es existiert weder ein Manifest, noch gibt es irgendwelche Regeln, Doktrinen oder Übereinkünfte.¹⁰⁸ Die meisten Künstler haben einander nicht gekannt und eine gegenseitige Beeinflussung fand kaum statt.¹⁰⁹ Flack malte in New York ungefähr zur gleichen Zeit wie Bechtle in San Francisco ihr erstes fotorealistisches Bild.

Die Nachricht über die Kunst der „radikalen Realisten“ erreichte Europa mit zeitlicher Verspätung. Als Gertsch 1969 seine erste Arbeit mit Hilfe des Diaprojektors auf die Leinwand übertrug, hatte er keine Ahnung von den ähnlichen Tendenzen in Amerika:

„1969 wusste ich nichts von den amerikanischen Photorealisten, die waren hier noch gar nicht bekannt. Erst auf der „documenta 5“, oder ein Jahr vorher vielleicht, hat man sie in Europa zur Kenntnis genommen.“¹¹⁰

Desgleichen fühlte sich der österreichische Künstler Franz Zadrazil, der wie Gertsch im Jahre 1969 begann fotorealistisch zu malen, plötzlich überrumpelt:

„Wie eine Bombe schlägt bei mir die Information über den in Amerika [...] existierenden Fotorealismus ein. Der Enttäuschung, etwas bereits Bestehendes erfunden zu haben, steht allerdings die „Legitimierung“ des Hilfsmittels Projektor gegenüber.“¹¹¹

Der Amerikaner Meisel bestätigt die Wahrscheinlichkeit, dass die Künstler zu dieser Zeit nichts wissen konnten:

I do not. [...] In my work I use a model, whether it's a person or a set of objects – never photos.” Sullivan 1987, S. 25. Interview mit Bravo.

¹⁰⁷ „Malcolm Morley ist ganz nach den USA übersiedelt und entspricht heute eher der Kunstszene New Yorks als der seines Heimatlandes England.“ Kultermann 1972, S. 8.

„Dann zog er [Salt] nach New York, wo seine Entwicklung als Fotorealist begann. [...] Die Arbeiten, die ihn bekannt machten, sind ganz und gar amerikanisch, [...]“ Meisel 1989, S. 367.

¹⁰⁸ Chase 1973, S. 9; Meisel 1989, S. 20.

¹⁰⁹ Chase 1973, S. 9.

„Es wäre völlig falsch zu vermuten, dass sie sich gegenseitig auch nur im geringsten beeinflusst hätten. Jeder von ihnen nennt andere Künstler als frühe Einflüsse, und jeder entwickelte sich unabhängig, sowohl geographisch als auch philosophisch.“ Meisel 1989, S. 20.

¹¹⁰ Helfenstein 1994, S. 12.

¹¹¹ Zadrazil 1993, S. 53 - 54.

*„I would say that it IS possible that those artists did NOT know of the Americans in 1969. There were some articles, but very minor and NOT influential around that time. Maybe only Close and Estes had been reviewed then and in unimportant ways.“*¹¹²

Bei der Durchsicht aller Ausgaben zwischen den Jahren 1965 – 1972 des Magazins *„Art in America“*, einer Kunstzeitschrift, die sich auf den Kunstmarkt in Amerika konzentriert, bestätigte sich die Aussage Meisels, dass vor 1969 kaum nennenswerte Erwähnungen fotorealistischer Maler zu finden sind (siehe Anhang 4.2., genaue Auswertung).¹¹³ Man kann also davon ausgehen, dass sich die Künstler in der Frühphase unabhängig voneinander entwickelten bzw. zu ihrer Arbeitsmethode fanden – sowohl die Amerikaner wie die Europäer.

Für die europäischen Künstler, wie Gertsch oder Zadrazil, dürften neben der Pop Art auch Künstler wie Gerhard Richter, der schon zu Beginn der 60er Jahre fotografische Vorlagen verwendete, eine Rolle gespielt bzw. einen indirekten Einfluss ausgeübt haben (vgl. Abb. 17).¹¹⁴

Wie bereits in der Pop Art, wollten die meisten Fotorealisten die traditionelle Kunstgeschichte hinter sich lassen. Close:

*„Als ich am Anfang stand, waren wir verzweifelt bemüht, alle Spuren und Einflüsse anderer Künstler aus unserer Arbeit zu tilgen.“*¹¹⁵

Es ging auch darum etwas Neues zu schaffen. Man darf mit Recht behaupten, dass es in der Kunst noch nie zuvor so präzise gemalte Bilder gab, die sich derart eng an die Fotografie anlehnen, so eng, dass in den Gemälden selbst der fotografische Eindruck erhalten bleibt.

¹¹² Meisel, E-mail vom 20. Februar 2007.

¹¹³ Dass sich, bezogen auf die Schweiz, in der Zeitung *„Die Weltwoche“* (willkürlich ausgewählte Zeitung der Verfasserin) zwischen den Jahren 1967 und 1969 im Kulturteil keine einzige Erwähnung oder Hinweis auf die fotorealistische Tendenzen in Amerika finden lässt, verwundert demnach nicht. Die Weltwoche 1967 – 1969.

¹¹⁴ Butin 2004, S. 11. Seit 1962 hat Richter Fotovorlagen benutzt.

Das Œuvre von Gerhard Richter weist eine extrem heterogene Struktur auf. Sein Werk ist vom Wechsel der Stile und Themen geprägt und entzieht sich jeder Etikettierung. Zwar malte er ein paar fotorealistische Gemälde, doch kann er nicht als Fotorealist bezeichnet werden. Ruhrberg 2000, S. 334. Richter geht es vielmehr um die Befragung von Wirklichkeit, die er in Frage stellt. Zu der typischen Unschärfe, die in vielen frühen Arbeiten zu finden ist, für die er Fotografien heranzog, äußerte er sich erklärend (1972): *„Ich kann über Wirklichkeit nichts Deutlicheres sagen als mein Verhältnis zu Wirklichkeit, und das hat dann was zu tun mit Unschärfe, Unsicherheit, Flüchtigkeit, Teilweisigkeit oder was immer.“* Richter 1993, S. 24. Trotzdem, und das könnte Gertsch durchaus gewusst haben (oder zumindest die Arbeiten gekannt haben), projizierte Richter Fotografien auf die Leinwand, malte sie ab und veränderte sie teilweise, z. B. durch Übermalung (seit 1962!). Später (1986) gibt der Künstler zu, dass er durch das Abmalen eines Photos, davon enthaben war das Sujet zu wählen bzw. zu konstruieren. Richter 1993, S. 121.

¹¹⁵ Peyton 2000, S. 40.

Häufiger als zuvor kommt die Spritzpistole¹¹⁶ zum Einsatz, durch die eine flache und strukturlose Oberfläche erreicht wird. Viele blieben aber bei der traditionellen Art des Farbauftrages mittels Pinsel und beschäftigten sich mit den Techniken alter Meister wie Vermeer oder Ingres. Die Rückführung handwerklichen Könnens in die Gegenwartskunst ist sicher u. a. ein Verdienst der Fotorealisten. Ralph Goings beklagte z. B. die nachlässige Ausführung, die Pop Art Künstler ihren Werken teilweise zukommen ließen.¹¹⁷ Bei ihrer Sujetwahl knüpften sie wiederum an die Pop Art an, die jedes Motiv mit einem Stempel der „Darstellungswürdigkeit“ versah. Dinge, denen man im Alltag nicht viel Beachtung schenkt, erfuhren eine meist überdimensionale Aufwertung: Flipperautomaten, Spielzeug, Autos, Trucks, Häuser, Motorräder, Würstchenbuden, Häuserfassaden, Innenräume, Cafes und Bars, Vorortstraßen, Stadtlandschaften, Schaufenster, Pferde, Lebensmittel, Reklameschilder.

Die meisten Künstler wurden selbst zum Fotografen und suchten ihre Motive in ihrem Umfeld. Selten zog man vorhandene Aufnahmen aus Magazinen oder Zeitschriften heran. Nach der Auswahl wird die Vorlage auf die Leinwand übertragen, wobei es sich meist um große Formate handelt.¹¹⁸ Bis das Gemälde fertig gestellt ist, vergehen oft Monate. Die Künstler müssen viel Zeit im Atelier verbringen und die Arbeit erfordert

¹¹⁶ Wann genau die Spritzpistole erfunden wurde, lässt sich nicht mit Bestimmtheit sagen. Man darf aber das Jahr 1893 festhalten, als Charles L. Burdick das Gerät in England patentieren ließ. Vorerst nur zur Retusche bei Fotografien eingesetzt, fand sie bald Einzug in die Gebrauchsgrafik, wobei erst in den 1930er Jahren wesentliche Fortschritte in diesem Bereich erzielt wurden. Burdick selbst versuchte mit der Spritzpistole künstlerisch zu arbeiten. Je nach Form, wird sie wie ein Kugelschreiber oder eine Pistole gehalten und stößt kontrollierbare Mengen von Luft vermischt mit Farbe auf eine Fläche.

In den 60er Jahren wurde in der Gebrauchsgrafik die Spritzpistole wieder vermehrt eingesetzt. „[...] der heutige Status der Spritzpistole in der Kunst hat in dieser uniformen Welt der Reklamebilder seine Grundlage. [...] Die Verwendung der Spritzpistole als Medium der Darstellung und der Retusche hat seit 1960 stark zugenommen.“ Tombs Curtis, Hunt 1983, S. 7, 9, 15, 19, 21.

„**Aerograph:** Name der ersten Spritzpistole (eines Typs, der heute noch hergestellt wird). Auch als allgemeine Bezeichnung für Spritzarbeiten [...] gebraucht; auch der Spritzvorgang selbst wurde im Englischen so gekennzeichnet. **Airbrush:** Die englische Bezeichnung für Spritzpistolen, die für grafische Zwecke bestimmt sind; im Gegensatz dazu bezeichnet der Ausdruck „**spray-gun**“ einfachere sowie größere industrielle Spritzgeräte.“ Ebenda, Glossar, S. 158.

¹¹⁷ Goings: „I had probably seen some of their [Pop-Art-Künstler] work in the art magazines, this was in 1962 or 1963, [...] they were terrific. [...] And then a group show came to the San Francisco Museum, and when I saw the actual paintings I was disappointed. The paintings were so tacky. They were so crudely done, with little strings hanging off the corners. I understood philosophically that the Pop painters were purposely uncareful, that it was part of their attitude toward the imagery they were dealing with, [...]“ Chase 1988, S. 19.

¹¹⁸ Betreffend die Projektion denke man an den Bericht von Plinius dem Älteren (23/24 – 79 n. Chr.) über die Entstehung der Malerei, die angeblich durch das Nachzeichnen des Umrisses eines Schlagschattens ihren Anfang gehabt haben soll. Vgl. Plinius 1997, S. 21 – 23. „[...] Tochter, die aus Liebe zu einem jungen Mann, der in die Fremde ging, bei Lampenlicht an der Wand den Schatten seines Gesichtes mit Linien umzog [...]“ Plinius 1997, S. 115.

Geduld und Ausdauer. Der mühsame, lange Malprozess steht dem augenblicklichen Moment des Fotografierens diametral gegenüber. Nur eine Fotografie ermöglicht das Festhalten des Augenblicks, des Flüchtigen. Gertsch:

„Nehmen sie z. B. das „Medici“-Bild. Kein Zeichner könnte so schnell fünf Physiognomien in ihrem komplexen Ausdruck synchron, d. h. in einer 60stel Sekunde, festhalten.“¹¹⁹

Zugleich übersetzt es ein dreidimensionales System in die Zweidimensionalität. Würde man dasselbe Motiv nach dem Leben malen, wäre das Ergebnis ein völlig anderes. Der Transfer der drei Dimensionen über das Auge auf die flache Leinwand würde nicht zum gleichen Resultat führen.¹²⁰ Tom Blackwell äußerte sich folgendermaßen:

„I could paint the cars and cycles from life, but they wouldn't be the same. The camera makes a two-dimensional approximation of the three-dimensional reality in a way that a painter never would. The camera distorts according to the mechanics of its lenses; the artists distorts according to the conventions of classical perspective or the needs of pictorial representation, or his own needs.“¹²¹

Das Foto ermöglicht zudem, den Gegenstand oder das Motiv immer in der gleichen Lichtsituation und Lage vorzufinden.¹²² Audrey Flack führte mehrere Gründe an, warum sie Fotos verwendete: Sie dienen als Zeichenhilfe, verschaffen mehr Zeit, um ein Bild/Motiv zu studieren; Fotos bewegen sich nicht, sie fixieren Raum, Farbe, Licht und Lichtquelle, halten einen bestimmten Moment fest; sie machen unerreichbare Gegenstände oder Ereignisse verfügbar (z. B. die Autokolonne von Präsident Kennedy am Tag seiner Ermordung); sie erlauben zu detaillieren, sich in Einzelheiten zu vertiefen und schaffen eine Illusion von Raum.¹²³ Richard Estes brachte es auf den Punkt, indem er 1972 zu der Symbiose von Fotografie und Malerei meinte:

„I can't see how I could do one without the other – or maybe I could do the photograph without the painting, but I couldn't do the painting without the photograph.“¹²⁴

¹¹⁹ Braun 1999, S. 197.

¹²⁰ Salt bemerkte: „Man würde wahrscheinlich eine Sache mehr betonen als die andere und das Bild den eigenen Gefühlen entsprechend irgendwie verzerren.“ Zit. nach Chase 1973, S. 11.

¹²¹ Chase, McBurnett (a) 1972, S. 75. Interview mit Blackwell.

¹²² Bechtle: „You can't very well paint a car by setting your easel up on the street for three months.“ O'Doherty 1972, S. 73. Interview mit Bechtle.

¹²³ Kultermann 1972, S. 20, 21.

¹²⁴ Chase, McBurnett (b) 1972, S. 79. Interview mit Estes.

Eine Malerei, die sich derart eng an die Fotografie hält, bedarf der Frage nach der Sinnhaftigkeit. Nicht immer Thema, aber angeschnitten wird das veränderte Seh- und Wahrnehmungsverhalten durch Foto, Film und Fernsehen.¹²⁵ Wichtiger aber scheinen die Art und Weise der malerischen Umsetzung, die Farbe und die Wahl des Motivs.

„Das schöpferische Vermögen und die Persönlichkeit des Künstlers wird sich durch die Optik der Motivwahl und damit verbunden durch die Art und Weise der malerischen Wiedergabe belegen.“¹²⁶

Wenn Künstler wie Don Eddy oder Richard McLean häufig nach Schwarz-Weiß-Aufnahmen malen, spielt die Farbwahl eine wesentliche Rolle. Oft sind die festgehaltene Lichtsituation von Bedeutung sowie die Umsetzung mit malerischen Mitteln. Fotografie und Malerei sind zwei ganz unterschiedliche Medien, die Informationen durch differente Mittel festhalten. Im Übertragungsprozess stellt sich die Frage, wie diese medienspezifischen Informationen in ein völlig anderes Medium transferiert und umgesetzt werden. Eine gewisse *„Subjektivität schleicht sich einfach immer ein“*, ist Gertsch überzeugt.¹²⁷ Die grundsätzlich großen Formate übersteigen in einigen Fällen die Möglichkeit der Vergrößerung von Fotografien.

Typisch für den Fotorealismus ist, dass ein gewähltes Motiv in unzähligen Varianten wiederkehrt und gleichzeitig zum Aushängeschild für den Autor wird. Denn wenn sich auf den ersten visuellen Eindruck die Gemälde nicht gleich unterscheiden lassen, so doch durch das Dargestellte: Pferde bei McLean, Köpfe bei Close, Flipperautomaten bei Bell, Neonreklame bei Cottingham, Schaufenster bei Estes und Motorräder bei Parrish, prominente Porträts und Gräber bei Hucleux, weibliche Körperfragmente bei Kacere und Rennwagen bei Kleemann.

Zu berücksichtigen ist außerdem, dass die Fotovorlage einerseits aus mehreren Aufnahmen bestehen kann und andererseits oft durchaus einem Veränderungsprozess unterzogen wird. Blackwell:

¹²⁵ Im Werk von Philip Pearlstein wird dies z. B. offensichtlich. Obwohl er kein Fotorealist ist (arbeitet auch nicht nach Fotografien) zeigt die Wahl seiner Ausschnitte den deutlichen Einfluss der Medien. Mit der Leinwandkante werden rücksichtslos Köpfe, Füße oder andere Körperteile abgeschnitten (Abb. 18). Wie beim Blick durch die Linse einer Kamera, wird das weggelassen (natürlich bewusst), was außerhalb der Reichweite des Bildfeldes liegt. Durch Fotografie und Film wurde das fragmentarische Sehen forciert.

¹²⁶ Ammann 1972, S. 15.2.

¹²⁷ Poetter, Brehm 1994, S. 11.

„[...] when I decide to paint them I often crop them. My concerns here are painterly. I look for a dramatic, interesting composition.“¹²⁸

Auf einzelne Stellungnahmen und Arbeitsmethoden wird später bei dem jeweiligen Künstler eingegangen werden.

Jean-Christophe Ammann versuchte in seinem Beitrag „*Realismus*“ im Katalog der documenta 5 allgemein verbindliche Kriterien für den Fotografischen Realismus aufzustellen.¹²⁹ Er hielt sechs Kennzeichen fest:

1. Die Vorlage bildet immer ein Foto oder Diapositiv.
2. Die fotografische Grundlage ersetzt die traditionelle Komposition.
3. Die Handschriftlichkeit des Künstlers tritt massiv zurück.
4. Das Motiv bzw. der Gegenstand wird präzise wiedergegeben.
5. Prinzipiell handelt es sich um Motive des Alltags aus dem Umfeld des Künstlers.
6. Das Foto ist kein Hilfsmittel, sondern bewusste Ausgangssituation für das Bild eines Bildes.

Im gleichen Jahr, 1972, stellte Meisel seine 5-Punkte-Definition zusammen:¹³⁰

1. Der Fotorealist sammelt mit der Kamera Informationen.
2. Er verwendet mechanische und halbmechanische Mittel, um das Foto auf die Leinwand zu übertragen (Projektor, Rastersystem, foto-sensible Leinwand).
3. Im Gemälde bleibt der fotografische Charakter erhalten.
4. Die Arbeiten des Künstlers müssen vor 1972 ausgestellt worden sein, um als echter Fotorealist anerkannt zu werden.
5. Er muss sich mindestens 5 Jahre dieser Stilrichtung gewidmet haben.

Inwieweit die einzelnen Merkmale auf die Künstler zutreffen, wird sich in weiterer Folge herausstellen. Grundsätzlich wären aber die Punkte 2., 4. und 5. von Meisel zu überdenken:

ad 2.)

Solange mittels der Malerei das fotografische Erscheinungsbild erhalten bleibt, sollte es egal sein, mit welchem Verfahren der Künstler das Motiv auf die Leinwand überträgt. Ausgangspunkt bleibt aber das Foto.

ad 4.)

¹²⁸ Chase, McBurnett (a) 1972, S. 75. Interview mit Blackwell.

¹²⁹ Ammann 1972, S. 15.1.

¹³⁰ Meisel 1989, S. 13.

Meisel ging es darum, nur jene Künstler als echte Fotorealisten zu bezeichnen, die vor 1970 mit ihren Arbeiten begonnen hatten, um bereits 1972 ausstellen zu können. Seiner Definition nach muss der Künstler vor 1972 seine Bilder in einer Ausstellung präsentiert haben. Ob derartige Eingrenzungen, speziell in Bezug auf Ausstellungsdaten, viel Sinn machen ist fraglich. Es ist zudem absurd von „echten“ und „unechten“(?) Fotorealisten zu sprechen. Entweder gibt es Fotorealisten „der ersten Generation“ bzw. Pioniere und Künstler, die als spätere Fotorealisten oder Nachfolger bezeichnet werden können. Man kann höchstens festhalten, dass Künstler, die bis 1970/71 fotorealistisch malten, zu der ersten Generation dieser Stilrichtung zählen.

ad 5.)

Kein Maler kann, wenn er ein oder zwei Bilder in einer bestimmten Stilrichtung gemalt hat, als Kubist, Impressionist oder Fotorealist bezeichnet werden. Man kann nur von einem kubistischen Bild sprechen, aber nicht von einem Kubisten. Dazu müsste sich der Maler längere Zeit einer Stilrichtung gewidmet haben. Warum Meisel aber gerade 5 Jahre beansprucht, scheint mir unbegründbar. Warum nicht 4, 6 oder 10? Ich denke, man muss grundsätzlich das Gesamtwerk eines Künstlers berücksichtigen. Dieses kann sich als homogen oder sehr heterogen präsentieren. Es ist nötig im Einzelfall zu entscheiden, ob von einem Fotorealisten, von einer fotorealistischen Phase, oder einzelnen fotorealistischen Bildern gesprochen werden kann. Eine zeitliche Abgrenzung halte ich nicht für sinnvoll.

Zu den Pionieren der Fotorealisten bzw. Künstlern, die um 1965 bereits super-realistisch arbeiteten, zählte Lindey Audrey Flack, Malcolm Morley, Robert Bechtle, Chuck Close, Richard Estes und John Salt.¹³¹ Meisel nannte Bechtle, Close, Estes und Flack als die Gründer und Vorreiter der fotorealistischen Bewegung.¹³²

Bechtle, Flack und Morley sind drei Künstler, die zeitlich sehr früh, also bereits um 1964, fotorealistische Bilder vorzeigen konnten. Morley malte aber bereits 1970 sein letztes fotorealistisches Gemälde und wandte sich dann einer expressionistischen Malweise zu.

1 – 2 Jahre später finden sich bereits Arbeiten von Estes und Close. Weitere wichtige amerikanische Fotorealisten sind Charles Bell, Tom Blackwell, Robert Cottingham, Don

¹³¹ Lindey 1980, S. 77.

¹³² Meisel 1993, S. 8. Er zählt Salt nicht zu den Pionieren und positioniert Morley als Pop Art Künstler.

Eddy, Ralph Goings, Ron Kleemann, John Kacere, Richard McLean, John Salt¹³³ und Ben Schonzeit.¹³⁴ Alle begannen vor 1970 in diesem Stil zu arbeiten und einige haben sich bis zum heutigen Tag dieser Richtung verschrieben. Im Spätwerk einzelner Künstler gibt es natürlich Verschiebungen und Änderungen. Audrey Flack z. B. wechselte zur Skulptur, Chuck Close trieb seine Experimente mit der Maltechnik so weit, dass er nicht mehr zu den Fotorealisten gezählt werden kann, und Schonzeit malte ab den frühen 1980er Jahren zunehmend expressionistischer.

Im Wesentlichen werden die Werke und Arbeitsmethoden von Flack, Bechtle, Estes, Close, Cottingham, Bell, Blackwell, Eddy, Goings, McLean, Salt und Schonzeit als Vergleichsbasis zu Franz Gertschs Werk herangezogen, weil sie den amerikanischen Realismus gut präsentieren, die Hauptvertreter waren bzw. teilweise immer noch sind und einen wesentlichen Überblick bieten.¹³⁵ Alle, bis auf Flack und Blackwell, waren auch auf der documenta 5 vertreten.

Auf der anderen Seite steht Franz Gertsch, Europäer. In der Literatur wird kaum von einem Europäischen Fotorealismus gesprochen, dafür gab es offensichtlich zu wenige Vertreter bzw. Künstler, die, wenn, meist nur kurzweilig in diesem Metier verweilten.

Zu den kurzen „Besuchern“ zählt der Franzose Gérard Gasiorowski (1930 – 1986), der 1951 bereits präzise figurative Schwarz-Weiß-Gemälde nach Fotos gemalt hatte, „die den *Hyperrealismus vorausnehmen*“ (!).¹³⁶ Von 1953 bis 1964 unterbrach er seine künstlerische Tätigkeit, begann aber bald danach diesen Realismus weiter zu verfolgen und stellte großformatige Gemälde her, die von der Unfarbe Schwarz dominiert wurden. Bis 1971 entstand eine Werkgruppe (im Nachlass unter dem Titel „L'Approche“ zusammengefasst) nach Fotografien, die er teilweise dem eigenen Familienalbum, aber auch anderen Quellen, entnahm (Abb. 19, 1969; Abb. 20, 1967).¹³⁷ Danach wandte er sich anderen, expressionistischeren Stilrichtungen und dreidimensionalen Objekten zu. Auch wenn es sich bei ihm nur um eine kurze Phase handelte, die den Künstler mit dem Fotorealismus verband, so war sie doch erstaunlich früh.

¹³³ Salt ist Engländer, entwickelte sein Werk aber in Amerika.

¹³⁴ Die Aufzählung stellt keine vollständige Listung amerikanischer Fotorealisten dar. Einige waren nur kurz dabei oder begannen erst in den 70er Jahren, wie John Beader, der dann einen wesentlichen Beitrag leistete.

¹³⁵ Fallweise werden Werke anderer Künstler herangezogen werden.

¹³⁶ Durozoi 2006, S. 526. Leider war es mir nicht möglich, eine Abbildung der frühen Arbeiten zu finden.

¹³⁷ Kritisches Lexikon 1995, S. 3.

Jean-Olivier Hucleux, geb. 1923, war mit zwei Arbeiten auf der documenta 5 vertreten.¹³⁸ Seine frühen Bilder (ab 1970) beschäftigten sich mit Friedhofsgräbern (oder Autofriedhöfen), die durch ihre glatten Marmorflächen bestechen (Abb. 21, 1972). Später malte er zahlreiche Porträts berühmter Persönlichkeiten wie Matisse, Jean-Luc Godard, Picasso, Bacon, Präsident Mitterrand, Mondrian, César, Warhol, Duchamp u. a. (Abb. 22, 1981 – 82; Abb. 23, 1988). Er projizierte ein Dia auf die Leinwand und hielt die Umrisse fest. Dann begann er nach der Fotovorlage zu malen. Neben den Porträts beschäftigt er sich im Spätwerk mit hypothetischen Schemata, Diagrammen und Zahlen (Abb. 24, 1998). Hucleux kann, meiner Meinung nach, mit seinen frühen Arbeiten und den Porträts als Fotorealist bezeichnet werden. Dies bestreitet jedoch Meisel. Auf meine Anfrage, warum er dieser Meinung sei, schrieb er folgendes:

*„Photorealism is essentially a „post Modern“ or modernist form of realism. It looks like it was done after Pop and could not have done before. Hucleux was a 70´s European realist who did use photographs, but his work relates more to earlier forms of European realism. It contributes nothing to contemporary art history and just looks old fashioned.“*¹³⁹

Obwohl Hucleux alle 5 Punkte von Meisels Definition erfüllt, wird er als Fotorealist nicht akzeptiert. Sicher sind seine Porträts nicht gerade eine außergewöhnliche Motivwahl in Bezug auf die sonst ungewöhnlichen Sujets anderer Fotorealisten (Close wählte aber auch nur Gesichter) oder haben Bezug zur Pop Art (wird aber zudem nicht als Erfordernis erwähnt). Die Serie der Gräberbilder (bis 1976) scheint mir aber doch sehr bizarr und durchaus ein passendes fotorealistisches Sujet, kein typisches amerikanisches Motiv, aber, soweit bekannt, stellt dies kein Kriterium dar und sollte keines sein.¹⁴⁰ Offensichtlich geht es Meisel eher darum, den Fotorealismus mehr oder weniger zu „amerikanisieren“. Dies zeigt sich deutlich im Fall von Franz Gertsch, den er als einzigen Fotorealisten aus der Frühphase anerkennt. In seinem ersten Band der Trilogie wurde der Schweizer noch nicht erwähnt, obwohl er seit der documenta 5 international bekannt war und das Gemälde

¹³⁸ Er gibt ebenfalls an, nichts von den amerikanischen Entwicklungen gewusst zu haben: *„At the time of the „Cimetières de voiture“ [seit 1971] I was completely ignorant of the existence of the American hyperrealists.“* Als ihm Jean-Christophe Ammann Unterlagen zukommen ließ, war Hucleux sehr überrascht, wie sehr sich seine Arbeit in den Amerikanischen Fotorealismus einfügte. Bertrand 1999, S. 273. Interview mit Hucleux.

¹³⁹ Meisel, E-mail vom 29. Jänner 2007.

¹⁴⁰ Es geht nicht um einen Amerikanischen Fotorealismus, sondern um den Fotorealismus allgemein.

>Medici< als Ikone des Europäischen Fotorealismus betrachtet wurde.¹⁴¹ Die Begründung Meisels erfolgte im zweiten Band, die seine Intentionen geradezu offen legen:

*„One of the finest realist painters of the twentieth century, Gertsch was not originally thought of as a Photorealist for several reasons: he has lived and worked in the Swiss Alps for much of his career, his work has not been widely exhibited in America, and his sensibilities and motivations were derived more from European than from American art history.“*¹⁴²

Es lässt sich sicher nicht bestreiten, dass der wesentliche Beitrag zum Fotorealismus auf amerikanischen Boden stattfand, doch sind interessante und eigenständige Arbeiten von europäischen Künstlern gemalt worden, die sich nicht wegdiskutieren lassen, auch nicht mit der Begründung, sie seien zu sehr von der europäischen Kunstgeschichte beeinflusst (logischerweise) oder hätten **in Amerika** kaum ausgestellt.¹⁴³ Spricht man dezidiert vom Amerikanischen Fotorealismus, dann sind Hucleux oder Gertsch natürlich nicht hinzuzuzählen, trotzdem bleiben sie Fotorealisten, eben europäische, egal ob Gertsch sein Werk zwischen den Schweizer Alpen entwickelt hat.¹⁴⁴

Zuletzt sei noch der Österreicher Franz Zadrazil (geb. 1942, Wien) erwähnt, dessen Gemälde den amerikanischen in nichts nachstehen. 1969 begann er Wiener Fassaden zu malen (Abb. 28, 1973), durchaus vergleichbar mit Estes frühen Arbeiten (vgl. Abb. 25, 1985, mit Abb. 26, 1970). Es waren nicht die Sehenswürdigkeiten der Stadt, die ihn anzogen, sondern die alltäglichen und teilweise heruntergekommenen Geschäfts- und Häuserfassaden, welche sonst kaum Beachtung fanden. Gugg nannte sie die *„Spuren des namenslosen Massenlebens.“*¹⁴⁵ Die fotografisch wirkenden Bilder, die doch sehr malerische Qualitäten aufweisen, entstanden mit Hilfe eines Projektors (Abb. 27a - b), mit dem Zadrazil Schwarz-Weiß-Fotografien auf den Malgrund projizierte.¹⁴⁶ Er begann einzelne Ausschnitte aus mehreren Fotografien zu kombinieren und nahm teilweise weitgehende

¹⁴¹ Braun 2000, S. 195.

¹⁴² Meisel 2002, S. 7. Gertsch wurde im zweiten Band aufgenommen. Gus Heinze (Deutscher) wird mit einigen Werken ebenfalls integriert, gehört aber bereits der zweiten Generation an.

¹⁴³ Plötzlich erweiterte Meisel seine fünf Punkte-Definition, denn in dieser wurde nicht darauf hingewiesen, dass der Künstler in Amerika ausgestellt haben muss (unsinnigerweise).

¹⁴⁴ Abgesehen davon, ob sich die jeweiligen Künstler selbst der Stilrichtung verbunden fühlen.

¹⁴⁵ Gugg 1993, S. 36.

¹⁴⁶ Sterk 1979, S. 4.

Veränderungen vor.¹⁴⁷ Später, nach Aufenthalten in Paris und New York, kam ausländisches Fotomaterial hinzu (Abb. 29, 1978). Ihn interessierte das Alte, das historisch Gewachsene und er suchte „*die Sensation in dem, was man normal nennt*.“¹⁴⁸

Eine interessante Aussage findet sich bei Zadrazil, die uns später bei Gertsch in verwandter Form wieder begegnen wird:

„[...]Der Realismus taugt mir deshalb so, weil er die Persönlichkeit, zumindest in der Theorie, möglichst ausschaltet. Ich hab furchtbar Angst vor dem Herzerl [sic!]. Und der Realismus scheint mir die Möglichkeit zu bieten, das Herz auszuschalten.“¹⁴⁹

Dem Künstler war es wichtig, seine Emotionen in irgendeiner Form in Schach zu halten, zu kontrollieren. Dabei kamen ihm die Arbeit mit dem Fotoapparat und die Art der Umsetzung sehr entgegen. Als wesentlichen Unterschied zu den Amerikanern gab Zadrazil selbst seinen malerischeren und dickeren Farbauftrag an, den Frodl und der Künstler selbst als einen „*sehr österreichischen Zug*“ bezeichneten.¹⁵⁰ Dieser Zug mag sich zudem in der Nostalgie ausdrücken, indem Zadrazil nicht die neuen und modernen Schaufenster der Innenstadt wählte, sondern die alten Fassaden und Werbereklamen noch mal lebendig werden lässt (Abb. 30, 1988, Abb. 31, 1990). Dadurch erhält sein Werk eine sentimentale und romantische Komponente, die den amerikanischen Kollegen meist ganz und gar fehlt.

Die wenigen Beispiele stehen stellvertretend für Künstler, die außerhalb Amerikas in einem fotorealistischen Stil arbeiteten, auch wenn sie vielleicht nicht so präsent waren wie die amerikanischen Fotorealisten.¹⁵¹

Bevor der Schweizer Franz Gertsch intensiver beleuchtet wird, sollen die amerikanischen Künstler im Einzelnen betrachtet werden, um das notwendige Vergleichsmaterial zusammenzutragen.

¹⁴⁷ „Die malerische Einheit des Endprodukts lässt vergessen, aus wie viel verschiedenen Fassadenfundstücken es geklittert ist.“ Schröder 1987, S. 39.

¹⁴⁸ Frodl 1979, S. 17. Gespräch mit Zadrazil.

¹⁴⁹ Ebenda, S. 19.

¹⁵⁰ Ebenda, S. 19.

¹⁵¹ Es wäre angebracht, sich in weiteren Arbeiten mit diesen Künstlern auseinanderzusetzen.

2.2. Die amerikanischen Künstler

Wie bereits erwähnt, lag der Schwerpunkt fotorealistischer Malerei in Amerika. Dementsprechend findet sich dort eine doch beachtliche Anzahl von Malern, die sich der Stilrichtung über lange Zeit und teilweise bis heute verschrieben haben.

2.2.1. Malcolm Morley (*1931; London - England)

Trotz seiner kurzen fotorealistischen Phase, die sehr früh einsetzte und nur wenig Werke umfasst, sollte Morley (Abb. 32) hier erwähnt werden. Er ist durchaus zu den Pionieren dieses Stils zu zählen, obwohl ihn Meisel als späten Pop-Künstler einreichte.¹⁵² Seitz war der Auffassung, dass Morley mit seinem Beitrag „define[s] the direction in all its contradictions“.¹⁵³ Im Vergleich zu Gertschs Arbeiten kann Morley jedoch kaum herangezogen werden.¹⁵⁴

Malcolm Morley, eigentlich Engländer, traf 1958, nachdem er seine Ausbildung 1957 in London abgeschlossen hatte, in New York ein.¹⁵⁵ Zu diesem Zeitpunkt wusste er nicht genau, was und wie er malen wollte.¹⁵⁶

*„There was a terrible feeling in New York that everybody had occupied an object. Warhol had the Coke bottle, and everybody had a certain thing, you know, and I was still up in the air.“*¹⁵⁷

Er lernte Cy Twombly, Barnett Newman, Roy Lichtenstein und Andy Warhol kennen. Beeinflusst von Twombly malte er zunächst abstrakte Gemälde (Abb. 33, 1961). Florence Barron, die ein Bild von Morley gekauft hatte, machte ihn mit Richard Artschwager¹⁵⁸ bekannt. Artschwager malte seit 1962 nach Schwarz-Weiß-Fotografien aus der Zeitung, die er mit einem Raster versah (Abb. 34, 1970) und Quadrat für Quadrat mit Acryl auf

¹⁵² Meisel 1989, S. 433. Er sprach ihm aber im Bezug zum Fotorealismus eine gewisse Bedeutung zu und bildete einige Arbeiten in seinem ersten Band der Trilogie ab.

¹⁵³ Seitz 1972, S. 65.

¹⁵⁴ Dafür gibt es zu wenige fotorealistische Werke.

¹⁵⁵ Morley war bereits 1957 kurz in New York.

¹⁵⁶ Withfield 2001, S. 136.

¹⁵⁷ Ebenda, S. 24. Äußerung von Morley.

¹⁵⁸ Artschwager wurde 1923 in Washington D.C. geboren. Er lebt und arbeitet in der Nähe von Hudson, New York.

Celotex¹⁵⁹ übertrug.¹⁶⁰ Die strukturierte Oberfläche der Celotex-Platte und der monochrome Farbauftrag verleihen seiner Arbeit das Aussehen alter Daguerreotypen (Abb. 35, 36; 1962). Der Besuch bei Artschwager im Jahre 1964 hatte eine nachhaltige Wirkung auf Morley. Kurz darauf malte er mit Tinte auf einer präparierten Leinwand ein schwarzes Kriegsschiff (Abb. 37, 1965). Als Vorlage diente eine Abbildung aus einem Buch. Optisch wirkt die Arbeit wie eine schlecht gedruckte Zeitungsphotografie. Morley hatte damit zugleich sein Thema/Hauptmotiv festgelegt – das Schiff und das Meer, welches sich bereits in den abstrakten Arbeiten angekündigt hatte (vgl. >Submarine<, 1962). Die Sujetwahl war keine willkürliche Entscheidung, sondern lässt sich bis in seine Kindheitstage zurück verfolgen. Damals, aus Einsamkeit, beschäftigte er sich mit dem Bau von Schiffs- und Flugzeugmodellen.¹⁶¹ Sein Lieblingsmodell wurde während eines Luftangriffes der Deutschen im Zweiten Weltkrieg zerstört; ein Erlebnis, das bei dem Dreizehnjährigen einen nachhaltigen Eindruck hinterließ:

*„[...] one of the strongest emotions you can have as a child is to lose something that you loved. It could be the loss of a parent or the loss of an object. In my case it was the loss of an object. I never knew my father, so that was always a blank space. But the loss of the model ship – I'd really buried that.”*¹⁶²

In gewisser Weise versuchte Morley durch die Malerei seine Erlebnisse zu verarbeiten:

*“The Surrealist paintings were trying to repaint that original model that got blown up.”*¹⁶³

Obwohl er festhielt, *„I have no interest in subject matter as such, or satire, or social comment, or anything else lumped together with subject matter [...]”*, war es für ihn persönlich ein wichtiges Objekt, das sich bis heute in seiner Malerei immer wieder findet.¹⁶⁴

Artschwager, der auch Morleys Atelier besuchte, gab ihm den Ratschlag, auf die abstrakte Malerei ganz zu verzichten. Eine weitere Anregung war, ein Kreuzschiff, das in der Nähe seines Studios vor Anker lag, zu malen.¹⁶⁵ Er ging dieser Sache nach, stellte aber bald fest, dass die Größe des Schiffes ihn überwältigte und es zu schwierig sei, dieses vor

¹⁵⁹ Celotex ist eine stabile Platte, hergestellt aus einem Gemisch mit Zuckerrohrfasern. Später verwendete er handgeschöpftes, texturiertes Papier.

¹⁶⁰ Clearwater 2004, S. 20, 22. Der Raster ist vor allem seit Dürer ein beliebtes Hilfsmittel.

¹⁶¹ Gayford 2001, S. 127. Gespräch mit Morley.

¹⁶² Ebenda, S. 127.

¹⁶³ Ebenda, S. 128.

¹⁶⁴ Zit. nach Lindey 1980, S. 44.

¹⁶⁵ Withfield 2001, S. 32.

Ort in seiner Gesamtheit zu erfassen. Er gab die Sache auf und kaufte sich eine Postkarte mit der Abbildung eines Dampfers. In weiterer Folge bestand seine Malgrundlage aus Fotografien, Postkarten, Kalenderabbildungen und Broschürenmaterial.¹⁶⁶ Auf das Quellenmaterial lassen die Motive und die teilweise Übernahme von Schriftzügen schließen.

Morley gliederte seine Vorlagen mit einem Rastersystem, wie er es bei Artschwager gesehen hatte. Das Raster war für viele Künstler, abgesehen von der Funktion als Übertragungshilfe, die Antwort auf das Problem der Balance.¹⁶⁷ Man muss nicht das gesamte Bild gleichzeitig überblicken, sondern kann sich jeweils auf das einzelne kleine Feld konzentrieren. Morley:

„In meinen Bildern ist jeder Teil für sich abgeschlossen. Ich muss nicht über das Ganze nachdenken. Ich kann mich den ganzen Tag frei bewegen und nur über eine Viertelnuance Braun in Verbindung zu einem Rot nachdenken, ohne die Last des ganzen Bildes auf mir zu spüren.“¹⁶⁸

Dadurch wird gewährleistet, dass jedem Teil des Bildes gleich viel Aufmerksamkeit geschenkt wird und ein systematisches einheitliches Ganzes entsteht. Jedes Quadrat stellt zugleich eine isolierte Einheit der Gesamtform dar und wird als kleines abstraktes Element wahrgenommen. Gegenständlichkeit und Abstraktion gehen Hand in Hand.

Zu den ersten fotorealistischen Arbeiten zählt das Bild >SS Independence with Côte d’Azur< aus dem Jahre 1965 (Abb. 38). Auf einem tiefblauen Mittelmeer befindet sich im Vordergrund ein Kreuzschiff, im Hintergrund breitet sich die französische Küstenlandschaft aus. Der relativen Exaktheit des Schiffes steht die malerische Komponente der Landschaft mit den Häusern gegenüber (Abb. 39). Dies könnte vielleicht auf eine gewisse Unschärfe der fotografischen Aufnahme zurückzuführen sein, da, typisch für die Fotografie, nie alle Bereiche die gleiche Tiefenschärfe aufweisen können. Obwohl die Gemälde von Morley aus der Phase zwischen 1965 – 1970 von einiger Entfernung wie Fotografien wirken, offenbart sich jedoch aus der Nähe ein „malerisches Freudenbankett feiner dynamischer Pinselstriche“.¹⁶⁹

¹⁶⁶ Die Wahl kommerzieller Vorlagen ist in seinen Bildern sehr gut nachzuvollziehen und verbindet ihn eng mit der Pop Art.

¹⁶⁷ Withfield 2001, S. 27.

¹⁶⁸ Morley 1998, S. 87.

¹⁶⁹ Juncosa 1998, S. 68.

Kennzeichnend für alle fotorealistischen Arbeiten des Engländers ist der prägnante weiße Rand. Dieser kann als Hinweis auf die „künstliche“ Quelle fungieren und unterstreicht die Zweidimensionalität bzw. Flachheit der Malerei. Gleichzeitig entsteht ein typischer Fenstereindruck, ganz im Sinne von Alberti.¹⁷⁰

Zu seinen bekanntesten und genauesten Arbeiten zählt >SS Amsterdam in front of Rotterdam<, 1966 (Abb. 40). Im Vergleich zum vorigen Beispiel ist die Stadt im Hintergrund viel exakter ausgearbeitet. Dazu mag das extrem kleinteilige Raster beigetragen haben, das Morley bei dieser Arbeit anwandte und nur mit Hilfe eines Vergrößerungsglases umgesetzt werden konnte.¹⁷¹ Die grelle Farbigkeit, wie oft auf Postkarten üblich, und die feine Pinselstruktur machen deutlich, dass es ihm nicht so sehr um das Motiv selbst ging. Farbe, Struktur und Textur spielten eine wesentliche Rolle. Dies drückt sich zusätzlich durch seine Arbeitsweise aus. Er verwendete nicht nur den Raster an sich, indem er das ausgewählte Foto oder die Postkarte und die Leinwand gliederte, sondern zerschnitt zuweilen die Vorlage nach der Quadrierung und übertrug dann die einzelnen Teile, die er zusätzlich auf den Kopf stellte, auf den Malgrund, wobei er jeweils die bereits gemalten Partien auf der Leinwand abdeckte.¹⁷² Für Morley spielt dabei vor allem das Moment der „malerischen Gravitation“ eine Rolle:

„Es gibt auch Begleiterscheinungen: Zum Beispiel spielt beim Malen tendenziell die Schwerkraft mit. Wenn man aber ein Bild auf den Kopf malt und es anschließend umdreht, scheinen die Pinselstriche aufwärts und nicht abwärts gerichtet. Dies wirkt dann anders auf den Betrachter.“¹⁷³

Diese Technik wandte er z. B. bei dem Bild >Portrait of Esses in Central Park< an (Abb. 41, 1970). Hier griff er auf ein eigenes Foto zurück. Im Original wechseln flächig bemalte Partien (z. B. Boot, Himmel) mit lebendigen, kleinen Pinselstrichen bestehend aus einem Konglomerat unterschiedlicher Farbtöne (z. B. Wasser, Bäume) ab. Einige dieser Pinselstriche

¹⁷⁰ „Als Erstes zeichne ich auf der zu bemalenden Fläche ein rechtwinkeliges Viereck von beliebiger Größe; von diesem nehme ich an, es sei ein offen stehendes Fenster, durch das ich betrachte, was hier gemalt werden soll; [...]“ Alberti 2002, S. 93.

¹⁷¹ Withfield 2001, S. 34.

¹⁷² Lindey 1980, S. 44. Sager betonte im Zusammenhang mit Morleys Arbeitsweise bei den realistischen Gemälden die Verbindung zur Concept-Art, da der Entstehungsprozess in diesen Fällen wichtiger zu sein scheint, als das an sich banale Bildmotiv. Sager 1973, S. 77, 94.

¹⁷³ Morley 1998, S. 87.

haben zwar eine aufwärts strebende Tendenz, trotzdem ist das der „malerischen Gravitation“ entgegenwirkende Arbeiten im Original kaum nachvollziehbar.¹⁷⁴

Bilder wie >Ship's Dinner Party< (Abb. 42, 1966), >Diving Champion< (Abb. 43, 1967) oder >Beach Scene< (Abb. 44, 1968) zeigen andere Sujets, die aber immer mit dem Element Wasser oder Schiff in Verbindung stehen. Besonders die starke Farbigkeit und die geringen Nuancen im Bereich des Himmels und des Strandes der >Beach Scene< (typisch für Postkarten) sowie die Werbeaufschrift im unteren Randbereich bei >Diving Champion< verbinden diese Arbeiten stark mit der Pop Art. Diese Bilder können als eine Koexistenz zwischen Pop Art und Fotorealismus verstanden werden. Insgesamt schwingt in den Werken eine gewisse Melancholie mit, wie Withfield bemerkte.¹⁷⁵ Es ist das ideale Kreuzschiff, die glückliche Bilderbuchfamilie und die stimmungsvolle, perfekte Dinner-Party – so, wie es in der Werbung stets versprochen wird.¹⁷⁶ Withfield vermutete weiters, dass sich Morley gerade wegen seiner schwierigen Kindheit von diesen Motiven angezogen fühlte.¹⁷⁷ Dies kann nur als Vermutung stengelassen werden, weil der Künstler selbst dazu keine Anhaltspunkte gibt.

Sein letztes fotorealistisches Gemälde >Race Track< (Abb. 45, 1970) steht zugleich symbolisch für eine Neuorientierung in Morleys Malstil. >Race Track< zeigt eine Werbung für ein Pferderennen in Durban, ein eher ungewöhnliches Motiv im Œuvre des Künstlers. Das rote X, das sich über das Bild ausbreitet, war vorerst nicht vorhanden. Relativ spontan entschloss er sich, die Geste zu setzen, aber weniger willkürlich war die Umsetzung. Erst nach einigen Versuchen kam er zu einem für ihn annehmbaren Ergebnis, das er dann auf das Gemälde druckte.¹⁷⁸ Die genaue malerische Illusion wird durch das fremdartige Element zerstört. Trotz der Anmerkung, dass es auf den Bürgerrechtskämpfer Malcolm X anspielt, kann es als programmatische Geste verstanden werden, als Geste für eine abgeschlossene Periode und als Auftakt zu Neuem.¹⁷⁹

Die immer vorhandene Pinselstruktur in seinen Arbeiten kündigte die kommende Phase an. Seine Malweise wurde expressionistischer, taktiler, gestischer und pastoser. Nach der

¹⁷⁴ Das Gemälde befindet sich im Museum Moderner Kunst (MUMOK) Stiftung Ludwig Wien. Ich habe es im Depot selbst begutachtet und diese Schlussfolgerung gezogen. Betrachter, die nicht wissen wie Morley das Bild malte, kommen sicher nicht auf den Gedanken, dass er die Vorlage derart abstrakt behandelte und das Gemälde auf den Kopf gestellt produzierte.

¹⁷⁵ Withfield 2001, S. 39.

¹⁷⁶ Die Vorlage für >Beach Scene< stammte aus einer Reisebroschüre. Withfield 2001, S. 38.

¹⁷⁷ Ebenda, S. 40.

¹⁷⁸ Ebenda, S. 40.

¹⁷⁹ Morley: „It was *Malcom's X on a race track in South Africa*“. Ebenda, S. 40.

zeitaufwendigen und genauen Technik der früheren Bilder verlangte es Morley nach mehr Freiheit und rascherem Arbeiten. Die erst noch zurückhaltende Malweise in >Safety is Your Business< (Abb. 46, 47; 1971) erreicht in Arbeiten wie >Seastroke< (Abb. 48, 1986) ihren Höhepunkt.

Auf der anderen Seite bewegte sich Morley wieder zurück zu seinen Wurzeln. Er kombiniert seine Bilder mit Schiffs- und Flugzeugmodellen (Abb. 49, 1993) und verwendet diese gleichzeitig in einem ausgeklügelten, bühnenhaften Stillebensystem als „Vorlage“, das eine kleine Welt für sich darstellt (Abb. 50, um 1995).¹⁸⁰

Morleys „Pionierarbeiten“ der 60er Jahre können als früher, wenn auch kurzer, Beitrag zum Fotorealismus verstanden werden. Artschwagers Anregungen spielten dabei eine wichtige Rolle. Einige Bilder beinhalten noch starke Pop-Art-Einflüsse, seine Schiffsdarstellungen oder Werke wie >Portrait of Esses in Central Park< sind durchaus als fotorealistisch zu kategorisieren. Sein kurzer Aufenthalt in diesem Metier kennzeichnet nur eine fotorealistische Phase in seinem Schaffen, die er bereits 1970 zugunsten einer freieren und expressiveren Ausdruckssprache aufgab. Insgesamt malte er um die 20 fotorealistischen Bilder. Seine Arbeitstechnik nimmt neben der Motivwahl, die mehr oder weniger aus persönlichen Erlebnissen entsprang, einen wichtigen Aspekt seines Kunstschaffens ein, wie es sich in den späteren, bühnenhaften Miniaturvorlagen erneut ausdrückt.

Technik: Postkarten, Abbildungen in Zeitschriften und Magazinen, kommerzielle Fotografien. Raster. Öl, Acryl, Liquitex (erste Acrylfarben auf Wasserbasis).

Vorwiegende Themen: Ozeandampfer, Schiffe, Menschen im Urlaub (am Meer).

Vorbilder und Maler, von denen der Künstler inspiriert wurde: Kasimir Malevich, Barnett Newman, Paul Cézanne (für spätere Werke).

¹⁸⁰ Juncosa spricht von „*Tableaux vivants*“. Juncosa 1998, S. 68.

Den Raster setzt er bis heute immer wieder ein. Zudem malt er Bilder, die das Rohmaterial des Modellbaues zum Thema haben (vgl. Abb. 51, 2000).

2.2.2. Robert Bechtle (*1932; San Francisco - Kalifornien)

Robert Bechtle (Abb. 52) zählt zu den wichtigsten Künstlern des Amerikanischen Fotorealismus. Er besuchte, ungefähr zur gleichen Zeit wie Goings und McLean, das California College of Arts and Crafts in Oakland. Zu diesem Zeitpunkt kannten sich die drei Studenten noch nicht. Obwohl er während seiner Ausbildung mehr oder weniger abstrakt gemalt hatte und, wie er selbst urteilte, gar nicht gut darin war, wechselte er bald zur figurativen Darstellung.¹⁸¹ Eine wesentliche Inspirationsquelle für Bechtle war Richard Diebenkorn (1922 – 1993). Diebenkorn war das „Haupt des kalifornischen Abstrakten Expressionismus“ gewesen, machte aber in den 50er Jahren eine abrupte Kehrtwendung Richtung Figuration. Er malte Stadtlandschaften und einsame Menschen mit groben Pinselstrichen und kräftigen Farben (vgl. Abb. 53, 1963).

1961 reiste Bechtle nach London und durch Europa, stets einen Skizzenblock bei sich führend. Das andersartige Umfeld und die gewonnen Eindrücke wirkten sich auf seine Sehweise und Wahrnehmung der Dinge aus. Die erste wesentliche Arbeit nach seiner Rückkehr war >Nancy Reading< (Abb. 54, 1963 - 64). In der linken oberen Bildhälfte ist der Künstler selbst durch die Spiegelung im Fenster zu sehen, während seine Frau im Bereich der rechten Bildhälfte ein Buch liest. Bechtle versuchte einfach das zu malen, was er vor sich sah, unter Bewahrung der Neutralität, also ohne interpretatorische Absichten.¹⁸² Die Vorlage bildete zu diesem Zeitpunkt noch eine Skizze auf Papier.

>Nancy Sitting< aus dem Jahre 1964 (Abb. 55) war seine erste Arbeit, bei der er auf eine Fotografie zugriff. Wie bei Morley führten praktische Gründe und ein gewisses Moment der Vereinfachung zu dieser Entscheidung. Es war sehr umständlich und schwierig, dass seine damalige Frau, die gerade schwanger war, stundenlang und nach Bedarf für ihn posieren musste. Durch die Pop Art bereits legitimiert, zögerte Bechtle keine Sekunde zum Fotoapparat zu greifen.¹⁸³ 1972 erwähnte er in einem Interview:

„Pop also led to an awareness of commercial-art techniques – which is where the license for the use of photographs and projectors came from for me. [...] That 's how I started using it,

¹⁸¹ O'Doherty 1972, S. 73. Interview mit Bechtle.

¹⁸² Bishop 2005, S. 17.

¹⁸³ „[...] I didn't give it a second thought [...]“ Ebenda, S. 18. Interview von Janet Bishop und Peter Samis mit Bechtle am 22. Mai 2001.

to enable me to paint things that I couldn't paint otherwise. You can't very well paint a car by setting your easel up on the street for three months."¹⁸⁴

Als sein erstes, wirklich fotorealistisches Bild wird allgemein > '56 Chrysler < aus dem Jahre 1964 - 65 angesehen (Abb. 56). Bildparallel ist ein parkendes Auto dargestellt, im Hintergrund befinden sich Vorstadt villen. Ein banales Motiv des Alltags, das sich in den kalifornischen Vororten an jeder Ecke finden lässt. Bechtle fertigte ein Dia an, das er mit dem Projektor auf die Leinwand projizierte, um die wichtigsten Umrisse und Anhaltspunkte festzuhalten. In weiterer Folge orientierte er sich am Dia durch den Einsatz eines kleinen Tischprojektors.¹⁸⁵ Diese Vorgehensweise war von Bechtle nicht von vornherein so eingeplant gewesen:

„There was a Cadillac parked [...] I had a black-and-white photograph of it and I also had taken a slide, [...] as a color reference. [...] I was drawing it [...] – I had a terrible time trying to get that just right. [...] So out of desperation I projected the slide onto the canvas [...] to make corrections, and the corrections worked. And I thought, “Wow. That was a good thing to do.” But I also felt very guilty."¹⁸⁶

Aufgrund der Schwierigkeiten, sein Motiv in einem viel größeren Maßstab auf die Leinwand zu übertragen, griff Bechtle zu dieser Maßnahme. Er hatte ein schlechtes Gewissen, weil er wusste, dass es nach wie vor gegen das Image eines innovativen Künstlers sprach, mechanische Hilfsmittel einzusetzen. Er wollte aber andererseits bewusst gegen dieses Klischee rebellieren.¹⁸⁷

In den folgenden bzw. späteren Jahren nahm er anstatt des Tischprojektors einen Ausdruck des Fotos zur weiteren Orientierung in Anspruch (Abb. 57a - b) und übertrug, in Form einer Vorzeichnung, zuerst das gesamte Motiv mit verdünnter brauner Farbe auf die Leinwand (Abb. 58). Dabei war ihm wichtig, die Licht- und Schattenzonen festzuhalten.¹⁸⁸

Die Vorlage zu > '56 Chrysler < kopierte er nicht 1:1. Abb. 59 zeigt das Dia (leider in einer schlechten Schwarz-Weiß-Aufnahme) und es fällt auf, dass der riesige Baum in Bechbles Arbeit fehlt. Neben anderen kleinen Änderungen wirkt das Bild sehr geglättet und „sauber“. Ein weiteres Beispiel, an dem sich die Unterschiede zwischen Vorlage und Bild gut studieren

¹⁸⁴ O'Doherty 1972, S. 73, 74. Interview mit Bechtle.

¹⁸⁵ „Yes, I project it and draw outlines. Then I work from the image projected in a tabletop slide viewer.“ Ebenda, S. 74.

¹⁸⁶ Weinberg 2005, S. 46, 47. Interview mit Bechtle am 28. März 2004.

¹⁸⁷ Meisel 1989, S. 26. Bechtle schriftlich an Meisel (1973).

¹⁸⁸ Die Vorzeichnungen erinnern an die Bleistift-/Kohlezeichnungen von Bechtle. Diese werden noch kurz erwähnt.

lassen, ist > '56 Cadillac< aus dem Jahre 1966 (Abb. 60, 61).¹⁸⁹ Die fotografische Quelle umfasste einen größeren Ausschnitt, als der Künstler es in seinem Bild übernahm. Er lichtete den Garten, indem er einige Büsche und den großen Baum mit dem Schlagschatten am linken Bildrand wegließ. Der Blick auf das zuvor schlecht sichtbare Auto ist dadurch freigegeben. Er eliminierte das Gitter an der Hausfassade unter dem Fenster, die Stromleitungen sowie die Antenne, begradigte den weißen Zaun und veränderte die Farbtöne.¹⁹⁰ Im Vergleich zum Dia wirkt das Endprodukt ausgeräumt und beinahe steril (vergleiche weiters die Änderungen zur Vorlage im Bild > '67 Chrysler<, 1973, Abb. 62, 63). Grundsätzlich liegt über allen Arbeiten von Bechtle „ein zarter, hauchdünner Schleier“, der die Farben leicht zu absorbieren scheint, also in ein neutrales, milchiges Licht taucht. Kontinuierlich, seit 1964, verbesserte er durch Übung und Erfahrung seine Technik. Die Arbeiten wurden feiner und der fotografische Effekt gesteigert.¹⁹¹ > '60s Chevies< (Abb. 65, 1971) lässt sich in der Reproduktion mit der Vorlage (Abb. 64) kaum mehr voneinander unterscheiden. Die Pinselstruktur wurde zudem zurückgenommen.

Das Automobil lässt sich in den meisten seiner Arbeiten finden. Gerade in Kalifornien sowie grundsätzlich in Amerika, verkörperte das Auto in den 50er und 60er Jahren bekanntlich den amerikanischen Traum von Freiheit und Unabhängigkeit. Einen gewissen Einfluss könnten die Fotografien von Walker Evans (1903 – 1975) ausgeübt haben, dessen Arbeiten Bechtle bereits vor seiner Karriere kannte (vgl. Abb. 66, 1936, von Evans mit Arbeiten von Bechtle, Abb. 56, 1965, bzw. Abb. 67, 1998).¹⁹²

Seine Motive fand der Künstler in der amerikanischen Mittelschicht, der er selbst angehörte. Wie er sich äußerte, versuchte er zwar sich von dieser Schicht zu distanzieren, wollte sich dann doch damit auseinandersetzen, weil er ein Teil dieser war, weil sie zu seinem Leben gehörte.¹⁹³ Es sind seine Verwandten und Freunde, die Straßen in den Vororten, parkende Autos vor Einfamilien- und Einkaufshäusern, Elemente seiner

¹⁸⁹ Es konnte vorkommen, dass er aus mehreren Aufnahmen ein Dia zusammenstellte; grundsätzlich war es aber eher eine Ausnahme. O'Doherty 1972, S. 73. Interview mit Bechtle.

¹⁹⁰ Es muss natürlich berücksichtigt werden, dass das Dia mit der Zeit ausbleicht.

¹⁹¹ "[...] his works from c. 1969 are more "photographic" – textures are rendered with greater precision and composition becomes more dependent on the pictorial conventions of photography." Lindey 1980, S. 55.

¹⁹² Weinberg 2005, S. 54. Evans Bildauffassung entsprach derjenigen der neusachlichen Fotografie in Deutschland. DuMont's 1997, S. 182.

¹⁹³ „I can identify with my subject matter in a sense – I like it and I hate it. There is a realization that my roots are there. It deals with a very middle-class life-style which I tried to get away from when I was younger. But eventually I had to admit to myself that that was who I was and, like it or not, had to deal with.“ O'Doherty 1972, S. 74. Interview mit Bechtle.

persönlichen Umgebung, die er einsetzte, um die typische kalifornische Mittelschicht in ihrem Alltag darzustellen. Es ging ihm weiters darum, einen Bruch mit traditionellen Sujets der Kunstgeschichte herbeizuführen:

*„Es sollte eher etwas aus dem reichen Reservoir der amerikanischen Szenerie sein, das weithin der Identifikation mit Kunst entronnen ist; etwas, das so sehr ein Teil unseres Lebens ist, dass wir es nicht einmal mehr sehen.“*¹⁹⁴

Seine Motive, wie die der anderen Fotorealisten, sind meist so banal, dass man nicht einmal auf die Idee kommen würde, sie zu fotografieren. Dies führt dazu, dass der Rezipient seiner Gemälde unweigerlich beginnt, die eigene Umgebung mit anderen Augen zu betrachten, weil man ganz alltägliche, gewöhnliche Gegebenheiten und Dinge nicht mehr bewusst wahrnimmt, die aber jeden Tag in irgendeiner Form mit unserem Leben zu tun haben. Lindsey kommentierte dies so: *„[...] he [Bechtle] reveals the unexpected beauty which is to be found in the mundane.“*¹⁹⁵ Dabei ist es Bechtle wichtig Neutralität und Objektivität zu bewahren:

*„[...] I try to preserve a kind of neutrality which doesn't tell the viewer what to think about all this. I'm not making a social comment about the middle class; I'm not saying that what I picture is good or bad. It's up to the viewer to make his own response.“*¹⁹⁶

Die kulturelle Bedeutung des Automobils spiegelt sich besonders in seinem Werk wider und gehört heute noch zu seinem bevorzugten Motiv. Entweder bildet es den Bildmittelpunkt (Abb. 68, 1974), wird stark fragmentiert dargestellt (Abb. 69, 1972), oder bewusst in die Umgebung einer typisch, kalifornischen Wohngegend eingebunden (Abb. 70, 1971). Vor allem in den späteren Arbeiten baut er einen gewissen Tiefenzug ein – Straßen, die sich über die Hügel ziehen, wie sie in San Francisco überall zu finden sind, gesäumt von den eng aneinander gereihten Häusern (Abb. 71, 1984; Abb. 72, 1992). Die Kompositionen wurden dynamischer.

Bechtle wies u. a. darauf hin, dass die Fotografie allgemein die Denk- und Sehweise der Menschen stark beeinflusst hat.¹⁹⁷ Dabei betonte er v. a. die Wahl des Ausschnittes und den Fragmentierungscharakter, die auf das persönliche Sehverhalten abfärben.

¹⁹⁴ Sager 1973, S. 124. Künstler-Statements.

¹⁹⁵ Lindsey 1980, S. 57. Seit ich mich im Zuge der Diplomarbeit mit dem Fotorealismus beschäftige, kann ich an mir selbst eine intensivere Wahrnehmung banaler Dinge feststellen.

¹⁹⁶ O'Doherty 1972, S. 74. Interview mit Robert Bechtle. *„I find it fascinating that I can paint something which is very specific – a particular car or a particular person at an identifiable location – that is just as open to various interpretations as an abstract painting.“* Ebenda, S. 74.

¹⁹⁷ Ebenda, S. 73.

Bechtle gehört zu den wenigen Ausnahmen unter den Fotorealisten, die sich der Darstellung von Personen widmen. Es handelt sich um Menschen aus seinem privaten Umfeld, wobei er sich manchmal selbst in der Darstellung integriert. In >Alameda Chrysler< (Abb. 73, 1981) malte er seine Mutter vor ihrem Auto. Offensichtlich kein Schnappschuss, sondern eine gestellte Fotografie, wodurch die Präsenz des Fotografen verstärkt wird. Stolz präsentiert sie ihren eigenen Chrysler-Wagen. Demgegenüber stehen Aufnahmen, die einen spontaneren Eindruck vermitteln, z. B. in > Fosters Freeze, Alameda< (Abb. 74, 1970), > Fosters Freeze, Escalon< (Abb. 75, 1975) oder > Berkeley Stucco< (Abb. 76, 1977). Die beiden ersten Bilder zeigen seine damalige Frau und die gemeinsamen Kinder in einem Fast-Food-Restaurant. >Fosters Freeze, Alameda< vermittelt eine leicht angespannte Situation, transportiert durch den Blick des Mädchens und den eher genervt wirkenden Eindruck der Mutter, die sich hinter einer Sonnenbrille versteckt. Wesentlicher aber ist die Tatsache, dass die Fast-Food-Ketten aus einer meist „künstlichen Umgebung“ industriell hergestellter Materialien, wie z. B. der gelben Resopalplatte in >Fosters Freeze, Alameda<, bestehen. Das Essen selbst ist wenig nahrhaft und vereinheitlicht: Innerhalb einer Kette erhält man, egal wo, die gleichen Burger mit gleichem Aussehen und gleichem Geschmack. Durch die Abbildung seiner eigenen Familie bekennt sich Bechtle dazu, selbst zu den Millionen Menschen zu gehören, die dort bedient werden und etwas konsumieren.¹⁹⁸

In >Berkeley Stucco< malte er seine Frau, die sich auf den Stufen der Veranda des privaten Hauses befindet, welche sie im Begriff ist herabzusteigen. Kennzeichnend sind der momentane Eindruck, das Licht¹⁹⁹ und die, trotz fotografischen Charakter, leicht malerische Komponente, welche durch die abstrakte Struktur der Mauer gesteigert wird. Bechtle ist kein Fotorealist der ganz kalten und glatten Oberfläche, sondern die Pinselstruktur sollte bewusst bis zu einem gewissen Grad erhalten bleiben. Dadurch bekommen die Motive eine gewisse Präsenz, die in der Fotografie nicht vorhanden ist. Auping meinte dazu, dass aus diesem Grund Bechtle eigentlich ein schlechter Fotorealist

¹⁹⁸ „These images are about where and how I and my family have lived. It may not be perfect, but it's not something I can turn my back on. To a considerable extent, I am a product of this place.“ Auping 2005, S. 41. Interview mit Bechtle am 14. April 2004.

¹⁹⁹ „The light in California does tend to be bland and bright; it's not particularly dramatic. Somehow this light quality supports the idea of neutrality I'm looking for. I find it difficult to deal with subjects that have dramatic light [...]“ O'Doherty 1972, S. 74. Interview mit Bechtle.

sei, weil seine Bilder immer als Bilder (im Original) gelesen werden.²⁰⁰ Trotzdem verschweigen sie nicht die Fotografie als Grundlage und eine gewisse Glätte der Oberfläche, die allen Fotorealisten gemein ist. Vielen seinen Gemälden ist gemeinsam, dass sie vom Motiv her in einem privaten Fotoalbum zu finden sein könnten.

>Broome Street Zenith< aus dem Jahre 1987 (Abb. 77) zeigt ein Selbstporträt des Künstlers mit seiner Frau Whitney. Das Sujet setzte er aus drei Fotografien zusammen, die zwar im selben Raum aufgenommen wurden, aber teilweise zwei Jahre auseinander lagen. Er fertigte hierfür einige Skizzen an (Abb. 78), bevor er sich zu der endgültigen Komposition entschloss. Seine Frau sieht sich ein Reit-Event im Fernsehen an, während er mit einem Walkman beschäftigt ist. Das Motiv, Paare, die voneinander keine Notiz nehmen, mag an Arbeiten von Edward Hopper (Abb. 79, 1952) oder Anton Räderscheidt erinnern (Abb. 80, 1922).

Bechtle fertigte öfters Skizzen an, bevor er mit einem Gemälde begann. Daraus entwickelten sich mit der Zeit eigenständige Arbeiten mit Bleistift und Kohle (Abb. 81, 2001), die sein zeichnerisches Können und Geschick unter Beweis stellen. Bemerkenswert in diesen farblosen Arbeiten ist die bravourös gemeisterte Vermittlung des warmen kalifornischen Sonnenlichts (Abb. 82, 1981). Seit den 70er Jahren kamen Aquarelle hinzu, die sich genauso an die Fotografie halten und als autonome Werke zu sehen sind (Abb. 83, 1976; Abb. 84, 1998). Bechtle demonstriert auch auf diesem Gebiet sein Geschick. Im Format sind diese Arbeiten um einiges kleiner als seine Gemälde. Die Aquarelle bzw. Bleistiftarbeiten sind im Gegensatz zur zeitintensiven, großformatigen Malerei in kurzer Zeit zu bewältigen, erlauben aber im Unterschied zu der Öl- oder Acrylmalerei kaum Korrekturen.²⁰¹ In kürzerer Zeit ein Kunstwerk fertig stellen zu können, mag eine willkommene Abwechslung zu der sonst mühevollen Tätigkeit sein. Andererseits ist es interessant, die verschiedenen Ausdrucksmöglichkeiten der einzelnen Medien zu erarbeiten. Die Aquarelle vermitteln eine gewisse Leichtigkeit. Die Art der Technik und die Farben erreichen jedoch nie die fotografische Nähe bzw. Schärfe/Glätte, die in der Öl- oder Acrylmalerei möglich ist.

Das Spätwerk unterscheidet sich nicht wesentlich von den frühen Arbeiten. Er behält sein bevorzugtes Motiv, wobei er nun vermehrt ein Moment der Spannung in den gewählten

²⁰⁰ Auping 2005, S. 36.

²⁰¹ Besonders in der Aquarellmalerei sind Korrekturen kaum möglich. Bei den Bleistift- und Kohlearbeiten sind kleine Ausbesserungen machbar, müssen aber sehr behutsam vorgenommen werden.

Ausschnitt holt, indem sich die Straßenzüge dynamisch in die Tiefe ziehen. Sein Licht- und Schattenspiel wird intensiver und insgesamt zeigt das Spätwerk zunehmend malerische Sequenzen, v. a. durch den Einsatz von Aquarell und Kohlestiftzeichnungen.

Für Bishop vermittelt Bechtle das *“feeling of returning home from a long trip [...]”*²⁰² Der Künstler hält das typische Umfeld der amerikanischen (kalifornischen) Mittelschicht fest, oder de facto sein Lebensumfeld. Durch die direkte Einbeziehung seiner Familie und Freunde in die Bilder sowie die Art und Weise der Situationen, in der diese festgehalten werden, entsteht - als Gesamtwerk betrachtet - ein sehr persönliches „Fotoalbum“, mit einer Spur Sentiment, das konstant vermittelt, was jeder Durchschnittsfamilie in Amerika u. a. wichtig ist: ein Eigenheim und das Auto.

Technik: Eigene Fotografien. Diaprojektor. Untermalung mit brauner, verdünnter Farbe; Fotoausdruck zur Weiterorientierung. Teilweise Skizzen. Ölfarbe, Aquarelle und Bleistiftzeichnungen. Arbeitet mit dem Pinsel.

Vorwiegende Themen: Amerikanische Mittelschicht, parkende Autos, Vorstadtstraßen mit Einfamilienhäuser, Menschen aus dem Familien- und Bekanntenkreis.

Vorbilder und Maler, von denen der Künstler inspiriert wurde: Richard Diebenkorn, Jan Vermeer, Edgar Degas, Winslow Homer, Thomas Eakins, Edward Hopper.

2.2.3. Charles Bell (*1935; Tulsa – Oklahoma; †1995)

Charles Bell (Abb. 85) war 1972 auf der documenta 5 nicht vertreten, zählt aber zu den wichtigen Künstlern des Amerikanischen Fotorealismus, dem er bis zu seinem Tode im Jahre 1995 treu geblieben ist. Bell selbst erklärte, dass er fotorealistische Arbeiten bereits seit 1969 vorweisen konnte, aber zu diesem Zeitpunkt, also um 1972, noch nicht bekannt war.²⁰³ Erst in diesem Jahr präsentierte er erstmals einige Bilder in der Galerie von Meisel in New York.

²⁰² Bishop 2005, S. 32.

²⁰³ Geldzahler 1991, S. 18. Konversation mit Bell. Dies ist wohl auch darauf zurückzuführen, dass sich Bell, der ein Wirtschaftsstudium abschloss, erst im Jahre 1964 mit der Kunst ernsthaft auseinander setzte.

Bell war, neben Audrey Flack, einer der führenden Stilleben-Maler dieser Stilrichtung.²⁰⁴ Seine frühen Trompe-l'oeil Bilder (Abb. 86, 1965 - 69) mit Früchten und Gemüse, Flaschen und Gläsern, spiegeln sein präzises und genaues Arbeiten wider sowie die Kenntnis der künstlerischen Techniken. Sein Wissen verdankte er dem Künstler Donti Flores, bei dem er, in seinem Studio in San Francisco, das Malen lernte.²⁰⁵ Er arbeitete vorwiegend in Öl nach klassischen, althergebrachten Methoden. Aquarellfarben, Pastelle und Buntstifte (eher selten) kamen ebenfalls zum Einsatz. Vom Suchen des Motivs über das Fotografieren, das er selbst bewerkstelligte, bis zum Endprodukt, vergingen oft Monate. Jedem Arbeitsschritt begegnete er mit Konsequenz und reichlicher Überlegung. Copy Berg, ein ehemaliger Student, bemerkte:

*„I was not the first or the only student to work with Charles, but I was one of the few who stayed. Once most students see how difficult the work is and how exacting Charles is, they drop out and go back to work that requires less effort and discipline.“*²⁰⁶

Bell kam 1967 von Oklahoma nach New York und richtete hier sein Atelier ein. 1969 malte er sein erstes fotorealistisches Bild >Raggedy Ann No. 1< (Abb. 87, 1969; vgl. Abb. 88, 1970; in Farbe). Das Bild misst 176,4 x 88,2cm und stellt ein Blow-up des Gegenstandes dar.²⁰⁷ Das Motiv wird um ein Vielfaches vergrößert und präsentiert sich so, wie es im realen Leben nicht vorzufinden ist. Bell:

*„Wenn wir die Größe alltäglicher Gegenstände radikal ändern, können wir uns eher hineinversetzen und ihre Oberflächen und Konstruktionen – ihre Realität – erforschen.“*²⁰⁸

Zugleich war >Raggedy Ann No. 1< ein Hinweis auf Bells zukünftigen Motivbereich – Spielzeuge aus Holz, Plastik und Metall, Murmeln, Kaugummi- und Flipperautomaten.²⁰⁹

²⁰⁴ Bell äußerte sich über den Vorzug des Stillebens: „So, for three or four years, I was doing still-life paintings on small panels. I was working during the day at a job [...]. I would paint in the evenings and on the weekends, so I couldn't go out in the open air and I really couldn't have models available on a moment's notice. Still life became practical for me: it would be waiting for me when I got home the next evening.“ Goldzahler 1991, S. 22. Konversation mit Bell.

²⁰⁵ Ebenda, S. 22. Konversation mit Bell.

²⁰⁶ Berg 1991, S. 7.

²⁰⁷ Blow-up bedeutet soviel wie Vergrößerung. Dabei lassen sich bei den Fotorealisten zwei Arten unterscheiden. Einerseits setzen alle ein Blow-up ein, indem sie das Format der Vorlage um ein Vielfaches vergrößern. Andererseits zeigen nicht alle Gemälde zugleich ein Blow-up des Gegenstandes. Damit ist nicht nur ein Vergrößern gemeint, sondern eine überdimensionale Darstellung des Vorgegebenen. So vergrößert zwar Bechtle die Fotografie, die Gegenstände bleiben aber unter der tatsächlichen Lebensgröße. Bells Objekte hingegen sind um einiges gigantischer, als im wirklichen Leben. Natürlich hängt dies von der Wahl des Motivs ab, denn ein Auto oder Haus lassen sich in der Malerei schwieriger auf Überlebensgröße bringen als Spielzeug.

²⁰⁸ Bell zit. nach Meisel 1989, S. 55 – 56.

²⁰⁹ Bell selbst besaß eine eigene, große Sammlung von Spielsachen.

Er wollte Dinge malen, die selbstverständlich im Bereich des Alltagslebens vorkommen und nicht mehr bewusst wahrgenommen werden.

„Es ist [...] so, als ob man entdeckt, dass ein Ort, den man schon hundert Mal auf Postkarten gesehen hat, wirklich sehr schön ist.“²¹⁰

Dabei fühlte er sich besonders angezogen von den unterschiedlichen Spielsachen, über die sich Kinder freuen können.

„I´ve always had a fascination for objects around me, just like a little boy. Ten-year-old boys always have a pocketful of things, and they´ll take them out and say, “Hey, look.” It´s probably just a little piece of broken glass they found, or a marble, string, or such, yet it´s something that fascinates them. I still find wonder in those things. And I like to share that.“²¹¹

Bell traf seine Auswahl der Motive sehr überlegt. Raggedy Ann z. B. ist nicht irgendeine Puppe, sondern seit ihrer „Geburt“ 1918 v. a. in Amerika eine beliebte und bekannte Gefährtin für viele Kinder. John Barton Gruelle (1880 – 1938) ließ die Puppe 1915 patentieren.²¹² Seine Tochter Marcella brachte ihm eines Tages eine alte, bereits vergessene und gesichtslose Lumpenpuppe, die am Dachboden aufbewahrt wurde. Er malte ihr ein fröhliches Gesicht auf und nannte sie „Raggedy Ann“. Er war berührt, wie sehr seine Tochter sie ins Herz schloss und sich über ein simples Spielzeug freute. Gruelle wollte auch anderen Kindern dieses Glücksgefühl zu Teil werden lassen und so begann Ann´s Erfolgsgeschichte. 1918 wurden die „*Raggedy Ann Stories*“ veröffentlicht, die von den Abenteuern der Puppe mit ihren Freunden berichteten. Ann, die mit ihren Gefährten nur zum Leben erwacht, wenn keine Menschen in der Nähe sind, ist liebenswürdig, freundlich, großzügig und zeichnet sich durch Freundschaft, Liebe und ein großes Herz aus.²¹³

Der Rezipient des Gemäldes sieht somit nicht eine beliebige, unbedeutende, riesengroße Lumpenpuppe, sondern die legendäre „Ann“, die persönliche Erinnerungen und

²¹⁰ Bell zit. nach Meisel 1989, S. 56.

²¹¹ Geldzahler 1991, S. 23. Konversation mit Bell.

²¹² Siehe: <http://raggedyann-museum.org>; am 23.03.2007. Sämtliche Informationen wurden von der offiziellen Internetseite des „*Raggedy Ann Museum*“ (Illinois) entnommen.

²¹³ Die Puppe findet sich z. B. auch im Gemälde >Duane Street Loft<, 1976 - 77, von Vincent Arcilesi (Abb. 89, 90). Arcilesi lud sein Bild mit zahlreichen kunsthistorischen Komponenten auf und integrierte keine gewöhnliche Puppe, sondern eine bekannte mit geschichtsträchtiger Vergangenheit.

Geschichten ins Gedächtnis rufen mag. Ein Moment von Nostalgie wird evoziert.²¹⁴
Geldzahler meinte zur Motivwahl:

*„Toys are by their nature symbols; they trigger imagination, memories of stories learned and invented, and cultural myths and values.“*²¹⁵

Die symbolische Dimension erklärte Bell mit den unterschiedlichen Schichten von Realität. Realität ist, wie er meinte, weder in der Fotografie vorhanden, die lediglich visuelle Informationen liefert, noch in den Spielsachen selbst, die aus Plastik, Metall oder Holz bestehen. Stellt ein Gegenstand eine Ente oder einen Clown dar, bleibt es immer ein Stück Material und kann lediglich einen „Stellvertreter“ einer Sache repräsentieren.

*„I set about to rediscover the toys using their symbolic dimensions. It has to do with the layers of what “real” means. You take a piece of plastic; it’s oil out of the ground. You take a piece of pot metal or tin and you shape it into something, and in the shaping of it you assign it a symbolism that exists only in your mind. A piece of tin turns into what we will call a duck. Maybe it happens to be a duck that’s acting like a person. Well, here’s a duck acting like a person, but still it’s just a piece of metal. So what is real? And then I paint it and that’s not real, and probably change it around so much that it can’t possibly exist, even, as a piece of tin, and we still call it real. Then people say, “Well, you just took a photograph and you copied it.” Wow! What I was exploring was the multilayered nature of “reality” as we experience it.“*²¹⁶

Die Spielsachen waren für Bell bunt, lebendig und dynamisch und so präsentiert sich auch sein Œuvre. Seine Arbeiten aus den 70er Jahren deckten bereits die gesamte Bandbreite seiner Motive ab, die er in den folgenden Jahrzehnten in zahlreichen Versionen präsentierte. Murmeln hatten noch eher eine untergeordnete Rolle gespielt, tauchten dann ab den 80er vermehrt auf. Unzählige Kaugummiautomaten finden sich in den Arbeiten der 70er Jahre, die hier voll entwickelt wurden. Er bildete entweder den gesamten Automaten ab (Abb. 91, 1976), oder fokussierte ein bestimmtes Detail, z. B. den Glasbehälter (Abb. 92, 1975; Abb. 93, 1976) oder den metallischen Teil mit dem Bedienungsmechanismus (Abb. 94, 1975). >Gumball VII< hat die Maße 152,4 x 177,8 cm. Ein sonst kleines Detail eines realen Gegenstandes erfährt einen gigantischen Vergrößerungsschub und der Betrachter wird gezwungen, sich ausschließlich dieser Nebensächlichkeit zu widmen. Blow-up und Close-up werden miteinander verbunden. Zudem wird in diesen Bildern deutlich, wie wichtig

²¹⁴ Bell selbst sprach sich gegen ein nostalgisches Moment aus. Meisel 1989, S. 56.

²¹⁵ Geldzahler 1991, S. 27.

²¹⁶ Ebenda, S. 28. Konversation mit Bell.

Bell das Licht, die Reflexionen am Glas, die einzelnen Materialien und Oberflächen sowie die Farben waren. Die Wahl des Kolorits für den Hintergrund spielte ebenso eine wesentliche Rolle. In den meisten Fällen wählte Bell cremefarbige oder sehr dunkle, teilweise schwarze Gründe, die das Objekt oft in eine magische und geheimnisvolle Aura tauchen (Abb. 95, 1982).

1976 nahm er den Flipperautomaten in sein Œuvre auf.²¹⁷ Abgesehen von den bunten Graphiken der Spielflächen waren für Bell die Lichtquellen innerhalb der Fläche ein Anziehungspunkt sowie die Unschärfen der fotografischen Aufnahme, die vor allem durch den extremen Zoomfaktor und einer breiten Blende gesteigert wurden (Abb. 96, 1977).²¹⁸ Das Verschwimmen der „Out-of-Focus-Bereiche“ ist eine typische fotografische Eigenheit, die Bell oder Chuck Close bewusst so stehen ließen. Nicht alle Fotorealisten bauten diesen Effekt offen in ihre Arbeiten ein. Estes ist dafür ein gutes Beispiel (siehe 2.2.8., er schließt Unschärfen aus). Die unscharfen Bereiche mit Farbe auf die Leinwand umzusetzen erfordert zudem Geschick und technisches Wissen:

*„Die Entscheidung, wie solch ein Ausschnitt zu malen ist, erfordert Stunden der Überlegung, des Übermalens und Lasierens. Es erfordert eine enorme Kenntnis darüber, wie Farben interagieren, [...]“*²¹⁹

Die Fotografie stellte für Bell nur ein Hilfsmittel dar. Er behandelte sie wie einen Skizzenblock, in dem man Dinge, Ideen, Szenen und Inspirationsquellen festhält, um sie später in einem Bild zu verarbeiten.²²⁰ Im Gegensatz zur Skizze hält die Fotografie einen ganz bestimmten Augenblick fest und das spielte für Bell eine wichtige Rolle. Denn ihm ging es um Licht und Farben und deren Zusammenspiel in einem bestimmten Moment. Nur mit der Fotografie konnte er sein Stillleben festhalten, um es für die monatelange malerische Tätigkeit in einer konstanten Situation vorzufinden. Bell:

²¹⁷ Geldzahler 1991, S. 38.

²¹⁸ „Das menschliche Auge selektiert selbstständig die wichtigen Details. Es isoliert den Gegenstand des Interesses und beachtet im Hintergrund oder am Rande des Gesichtsfeldes befindliche Objekte nicht. Das Objektiv hingegen ist nicht in der Lage, selbstständig zu selektieren. Wenn man mit einer kleinen Blendenöffnung arbeitet, werden alle Ebenen des Bildes perfekt scharf abgebildet. Doch man kann den Hintergrund bewusst verschwimmen lassen oder ganz unkenntlich machen, wenn man große Blendenöffnungen oder ein Teilobjektiv wählt. Es ist ebenso wichtig, [...] im richtigen Moment den Auslöser zu betätigen, [...]. Man wählt die Blendenöffnung, indem man sich für eine Bildebene entscheidet, die man scharf abzubilden wünscht, und wählt dann die entsprechende Belichtungszeit dazu.“ Capobussi 2001, S. 57.

²¹⁹ Meisel 1989, S. 57.

²²⁰ Geldzahler 1991, S. 15, 18.

„[...] the one main reason for the photo is lighting. If I light marbles for a long time in the dramatic way that I like, they will crack, or the refraction may start to burn the cloth or melt the plastic they're on. [...] To give the feeling of a pinball machine in a dark corner of a bar is impossible, unless I actually put the machine in a dark corner of the studio and I run back and forth fifty feet just to get a look. I can't do that, so I work from a photograph or photographs – I use a composite of many. (And, in fact, I often do have the machine set up in a back corner of the studio).“²²¹

Trotzdem ersetzte für ihn das Foto nicht die wirkliche Seherfahrung, genauso wenig wie er der Meinung war, dass Malerei nach einer Fotografie unmöglich gelingen kann, wenn man nicht imstande ist, nach der Natur zu malen.²²² Er fotografierte die Objekte selbst mit seiner Kamera bei unterschiedlicher Belichtung und mit wechselndem Brennpunkt (Abb. 97). Bevor er jedoch endgültig den Auslöser betätigte, verbrachte er Stunden damit, die Gegenstände zu platzieren, die Beleuchtung zu fixieren oder, wie noch gezeigt wird, die Flipperautomaten selbst zu konstruieren, damit sie genau seinen Vorstellungen von Komposition und „Architektur“ entsprachen.²²³ Sogar die Anordnung der einzelnen farbigen Kaugummis überließ er nicht dem Zufall. Unter Projektion entschied er sich für die endgültige Größe des Gemäldes.

Ab den 1980er Jahren beschäftigte er sich vermehrt mit Murmeln, die sich in schier unendlichen Varianten darstellen lassen, was die Lage, Farben und Beleuchtung betrifft.²²⁴ Die meist auf dunklen Grund platzierten Glaskugeln wurden durch eine äußere Lichtquelle zum Strahlen gebracht und entfalteten ihre Farbspiele im Inneren. Die Spiegelung auf der glatt polierten Platte führte zu einer Verdopplung jeder Kugel und manchmal wurde ein kleiner Teil der Umgebung sichtbar, wie Fenster oder sogar Häuser (Abb. 98, 1982 – Fenster; Abb. 99, 1981 – Hochhaus). Je nach Untergrund und Beleuchtung gibt es vorwiegend eine Spiegelung oder einen Schlagschatten (vgl. Abb. 98 mit Abb. 100, 1983). Die Unterlage bzw. Tischplatte selbst weist in den Bildern meist keine

²²¹ Geldzahler 1991, S. 21, 22. Konversation mit Bell.

²²² Ebenda, S. 19. Berg 1991, S. 8.

²²³ „I have seen Charles before ever taking a photograph, spend hours under hot lights, placing charms and gumballs in various combinations inside a machine. We have also spent countless hours together looking at machines of all kinds in bars, warehouses, and amusement parks throughout the world. The object must have a certain kind of architecture [...]“ Berg 1991, S. 9.

²²⁴ Heute gibt es fast vorwiegend Glasmurmeln, es gibt aber auch Kugeln aus Stein, Marmor, Ton, Keramik oder Stahl. Im Inneren der Glasmurmeln werden durch Zugabe von Farbe oder farbigen Glasbändern und Schleifen die typischen Spiralmuster hergestellt.

Begrenzungen auf und die Murmeln scheinen in einem gewissen Schwebezustand zu sein (z. B. Abb. 101, 1984).

Unzählige Bilder beschäftigen sich mit Spielzeug, einzeln oder in zusammengestellten Gruppen (Abb. 102, 1972; Abb. 103, 1983). Die Kombination mehrerer Spielsachen evoziert ein narratives Moment. Der Betrachter kann sich eine gewisse Situation oder Geschichte zu den Figuren selbst ausdenken; ein Affe flüstert seinem Freund, dem Esel, ein Geheimnis zu (Abb. 104, 1983); zwei Clowns fahren mit ihren Motorrädern um die Wette (Abb. 105, 1984); oder Ken, alias Paris, kürt die nächste „Miss Beauty“ (Abb. 106, 1986). In der zuletzt genannten Arbeit baute Bell regelrecht eine Bühne auf, um die mythologische Szene mit den Barbiepuppen nachzustellen, nicht ohne den Hintergedanken von Ironie und Witz. Bell selbst äußerte sich jedoch grundsätzlich zu seiner Themenwahl:

„Für mich ist das Auswählen von Themen eindeutig emotional und nicht intellektuell. Ich stelle Objekte leidenschaftslos zusammen, ohne auf ihren eigentlichen Sinn einzugehen, als Mittel für die Kompositionen, und doch nehme ich auch großen Anteil an dem jeweiligen Gegenstand.“²²⁵

In den Arbeiten der 80er sind surreale Tendenzen zu beobachten, wie in >Art Angel< (Abb. 107, 1986) oder >Midsummer's Dream< (Abb. 108, 1986). Dies dürfte unter anderem auf Bells Begeisterung und Interesse für Dalís Werk zurückzuführen sein, den er 1975 in New York selbst kennen lernte. Interessanterweise fehlt gerade bei diesen beiden Werken, sogar im reproduzierten Zustand, ein fotografischer Eindruck, wie man ihn sonst bei Bell findet. Arbeiten, die mit Buntstiften oder Pastell ausgeführt wurden (Abb. 109, 1985; 110, 1990), wirken durch die vorhandenen Strukturen, die dem jeweiligen Medium eigen sind, malerischer und persönlicher. Die erzielten Effekte sind außergewöhnlich.

Aufgrund des Mangels an kompositionell interessanten Flipperautomaten griff Bell 1987 zu einer neuen Methode, um geeignete Vorlagen für seine Bilder zu erhalten. Er begann damit, sich seine eigenen Automaten zu bauen. Dafür malte er auf Plastik das Motiv für die Spielfläche und konnte so die Farben und Komposition selbst bestimmen und festlegen (Abb. 111, 1987). An den vorgesehenen Aussparungen montierte er die verschiedenen Einzelteile und Lämpchen, wie sie bei den richtigen Geräten vorzufinden sind. Seine

²²⁵ Bell zit. nach Meisel 1989, S. 55.

eigene Imitation eines Flipperautomaten (der natürlich nicht funktionierte, sondern nur optisch die gewünschte Wirkung erzielen sollte) wurde anschließend fotografiert und danach durch Projektion auf die Leinwand übertragen (Abb. 112, 1987; vgl. mit Abb. 111).

Bell fand den Gedanken der manipulierten Fotografie interessant. Betrachter sind geneigt seine „Fakes“ für wirkliche Flipperautomaten zu halten. Obwohl man sich heute dessen bewusst ist, wie sehr man im fotografischem Medium lügen und durch Retuschen Dinge verfälschen kann, wird oft vorschnell eine Aufnahme als Tatsache akzeptiert. Bell forderte durch seine Arbeitsweise den Rezipienten zugleich heraus, über Realität nachzudenken.

Später ging er noch einen Schritt weiter. Für das Gemälde >Miami Beach< (Abb. 113, 1989) setzte er sogar den Computer ein.²²⁶ Er kombinierte die Graphik eines Automaten aus den 50er Jahren mit der „Architektur“ und Lichtverteilung eines Gerätes aus den 70er Jahren. Es war ein kompliziertes Unterfangen, das graphische Element des Einen mit den Knöpfen, Hebeln und Lichtern des Anderen passend zusammenzusetzen. Er fotografierte anschließend, wie gewohnt, seine Eigenkonstruktion und arbeitete dann am Computer mit einem 3-D-Programm weiter, indem er verschiedene Effekte verstärkte oder veränderte. Er beeinflusste die Neigung des Spielfeldes und die Reflexionen auf der Stahlkugel, die einen wesentlichen visuellen Anziehungspunkt in fast allen Gemälden dieser Art darstellt. Er benötigte neun Monate, um das Bild zu vollenden, fünf für die Herstellung des imitierten Automatenteils, das Fotografieren und die Computerarbeit, vier für das Malen. Dies verdeutlicht die gründliche Phase seiner Vorbereitungszeit, in der sich Bell stets intensiv und wohlüberlegt mit seinem Motiv auseinandersetzte. Nichts wurde dem Zufall überlassen. Die scheinbar banalen Objekte stehen einem durchdringenden und zeitraubenden Arbeitsprozess diametral gegenüber. Jedes Werk hat seine eigene Geschichte und Bells Vorgehensweise widerlegt das Vorurteil, die Fotorealisten würden schlicht Kopisten sein.

Kleine Änderungen bzw. neue Zutaten gab es noch in den späten Arbeiten. 1990 malte er z. B. das Bild >Oh Boy< (Abb. 114), in dem er erstmals das Spielfeld durch die Glasabdeckung fotografierte und damit zusätzliche Spiegelungseffekte einbauen konnte.²²⁷ Zudem steigerte er in ein paar Beispielen die Anzahl und Farbigkeit der Murmeln, wie in >Cat's Eyes & Best of 'Em< (Abb. 115, 1993).

²²⁶ Geldzahler 1991, S. 40.

²²⁷ Es folgte >Oh Boy II<, 1992.

Sicher ging es Bell vorrangig um die Hinterfragung von Realität, um Ausdruck von Farbe, Licht und Komposition. Dennoch sah er seine künstlerische Arbeit als Prozess der Selbstentdeckung und der Vermittlung von eigenen Erfahrungen.²²⁸ Seine Reise führte ihn in einen eigenen Kosmos, in eine teilweise selbst konstruierte, aber dennoch fröhliche und bunte, manchmal vielleicht auch etwas mystische, spirituelle²²⁹ (vgl. Marmelbilder) Welt, die einige Rezipienten durch hervorgerufene Erinnerungen ein Stück mitgehen lässt. Dabei brillierte er durch handwerkliches Können und Wissen.

Technik: Eigene Fotografien. Projektion. Spätere Jahre: Einsatz des Computers. Hauptsächlich Öl, daneben Buntstifte, Pastell. Malte mit dem Pinsel.

Vorwiegende Themen: Kaugummiautomaten, Murmeln, Spielzeug aus Holz, Plastik und Metall (Figuren wie Clowns, Tiere usw.), Flipperautomaten.

Vorbilder und Maler, von denen der Künstler inspiriert wurde: Thomas Eakins, Winslow Homer, Edward Hopper, Charles Sheeler, Jan Vermeer, Richard Diebenkorn, Wayne Thiebaud, James Rosenquist, Claes Oldenburg, Handwerk von Cadmus, Salvador Dalí.

2.2.4. Tom Blackwell (*1938; Chicago – Illinois)

Der in Chicago geborene Tom Blackwell (Abb. 116) zählt zwar nicht zu den ganz frühen Fotorealisten wie Bechtle, malte aber 1969 sein erstes Bild dieser Stilrichtung und lieferte in Folge einen wesentlichen Beitrag. Für einige Jahre hatte er im Stil des Abstrakten Expressionismus gemalt, fühlte dann aber, den Bereich ausgeschöpft zu haben.²³⁰ Er begann figurativ zu malen, wobei er unterschiedliche Motive in irrationaler Weise miteinander kombinierte. Blackwell wies für diese Zeit auf den großen Einfluss von James Rosenquist hin, der Fragmente einzelner Bilder miteinander collageartig verband (Abb. 13).²³¹ In seinem ersten Gemälde verknüpfte er das Motiv eines Rocksängers mit einem Teil eines Motorrades, basierend auf Aufnahmen, die er aus einem Magazin ausschnitt (leider keine Abbildung vorhanden). Blackwell fiel auf, dass ihn das Malen der Maschine viel mehr interessierte und beschloss, diesem Interesse nachzugehen. >Rainbow '74< aus

²²⁸ Geldzahler 1991, S. 31. Konversation mit Bell.

²²⁹ Bell: „You know, my feeling is that the best art is a celebration of life – of humanity and the visual experience. There is a spiritual element in that.“ Ebenda, S. 30.

²³⁰ Chase, Mc Burnett (a) 1972, S. 74. Interview mit Blackwell.

²³¹ Chase, Mc Burnett (a) 1972, S. 74. Interview mit Blackwell.

dem Jahre 1970 (Abb. 117) zählt zu seinen ersten Werken, das durch die Maße von 235,2 x 176,4 cm ein Blow-up und Close-up eines vorderen Motorradteils darstellt (im rechten oberen Bildbereich ist der rote Sattel des Motorrads zu sehen). Offensichtlich faszinierte den Künstler das „Innenleben“ der Maschine, die Komplexität der Formen, das glänzende Chrom und, durch die Fokussierung bzw. die Ausschnittwahl forciert, ein gewisse Irritation und Unklarheit. Blackwell stellte klar, dass in einem realen Gegenstand abstrakte Strukturen inhärent vorhanden sind, wobei es nur darauf ankommt, wie man diesen betrachtet:

„Die verschiedenen Röhren, Kettenräder und Stangen waren so komplex, dass sie beinahe wie ein abstraktes Bild wirkten. Das Spiel des Lichts auf den Chromoberflächen und die Art und Weise, wie das Licht die Formen und die eigene Wahrnehmung des Metalls modifizierte, faszinierten mich.“²³²

Da die Art der Aufnahmen und die billigen Halbton-Reproduktionen in den Magazinen nicht mehr seinen Bedürfnissen entsprachen, griff er selbst zur Kamera. Damit konnte er den für ihn exakten und optimalen Moment festhalten, wobei er stets einen hochlichtempfindlichen Film verwendet. Ohne das Foto als Hilfsmittel wäre er nicht imstande sein Ziel zu erreichen:

„[...] without the camera they [die Spiegelungen] would be almost impossible to pin down in the very specific way that I try to do. Also, I use different types of light. Sometimes I use flash, which gives a very intense light. Other times I depend on the display lighting.“²³³

Mit der Fotografie, so Blackwell, friert er das „Normale“ ein und sie ermöglicht ihm, das „Unaussprechliche des Alltäglichen“ einzufangen.²³⁴ Das Lichtbild ist für Blackwell aber nicht nur Mittel, sondern bis zu einem gewissen Grad Teil des Themas seiner Kunst.

„Ich wollte nicht nur die Welt, in der wir leben, darstellen, sondern auch die Art und Weise, wie wir sie wahrnehmen und festhalten – nämlich das Foto. [...] Wir werden so überhäuft mit Fotos in der einen oder anderen Form – in Filmen, im Fernsehen, in Zeitungen usw., daß die Realität der Kamera schon zu einer selbständigen Realität geworden ist. Dieses fotografische Vokabular hat einen sehr großen Anteil an meiner Arbeit.“²³⁵

Vorerst malte er noch einige Close-up Bilder, wie >Art's Red Triumph< (Abb. 118, 1973), das er in ein rotes Grundtonlicht tauchte. Er ging anschließend dazu über, den extremen

²³² Blackwell (1978) zit. nach Meisel 1989, S. 84.

²³³ Chase, Mc Burnett (a) 1972, S. 75. Interview mit Blackwell.

²³⁴ Blackwell (1978) zit. nach Meisel 1989, S. 83.

²³⁵ Blackwell (1978) zit. nach Meisel 1989, S. 86.

Zoomfaktor zurückzunehmen, das Motorrad ganz abzubilden bzw. die Umgebung zu integrieren. Dabei orientierte er sich manchmal an den Aufnahmen der einschlägigen Magazine, die das Motorrad zum Kultgegenstand erheben und werbemäßig in Szene setzen (Beeinflussung der Medien!). >Honda 750< (Abb. 119, 1978) zeigt die geparkte Maschine vor stehenden Autos, die alle nur fragmentiert zu sehen sind. Die Maschine ist leicht diagonal ins Bild gesetzt, der größere Vorderreifen kommt durch die Schrägstellung dem Betrachter entgegen und wirkt dadurch insgesamt dynamisch (vgl. betreffend Dynamik: >Street Chopper<, Abb. 120, 1974). Im Vergleich zu dem cremefarbenen Auto am linken Bildrand, das matt und alt wirkt, glänzen das Chrom und die Lackierung der Honda. Obwohl sie in Benützung zu sein scheint, worauf die zwei Sturzhelme hinweisen, die im hinteren Bereich befestigt sind und zurückgelassen wurden, sind die Oberflächen sauber und poliert. Das Motorrad, genauso wie das Auto, war und ist Kultsymbol und vermittelt Freiheit und Unabhängigkeit. Trotz der Tatsache, dass es Blackwell um die Formen und reflektierenden Oberflächen ging und er das darstellen wollte, was er sah, ohne die Sache an sich zu erhöhen, sagen die Bilder etwas über die Kultur aus, die sich durch solche oder andere Statussymbole ausdrückt:

„[...] I´m saying something about engines, about machine forms, about reflective surfaces and something indirectly about the culture that made them. These particular machines don´t do anything. They are vehicles, but that isn´t their real purpose. They are custom-designed not only to move, but mostly to be looked at. [...] I´m not glorifying them. I´m simply presenting them as they are. They themselves are glorifications of the idea of machines.“²³⁶

Ron Kleemann²³⁷, ebenfalls Fotorealist, der sich seit den frühen 70er Jahren dem Automobil, vorzugsweise in Form von Rennwägen, Trucks und Feuerautos widmet (vgl. Abb. 121, 1977; Abb. 122, 1974), meinte:

„Mich interessiert die reflektierende Oberfläche von Chrom nicht als malerisches Problem, sondern die Tatsache, dass der Mensch eine bestimmte Menge „Chrom“ braucht, um bildlich gesprochen, sich selbst zu sehen oder vielleicht sogar, um daran erinnert zu werden, dass er existiert.“²³⁸

²³⁶ Chase, Mc Burnett (a) 1972, S. 76. Interview mit Blackwell.

²³⁷ 1937 in Bay City, Michigan, geboren.

²³⁸ Kleemann zit. nach Meisel 1989, S. 306.

Weiters begann sich Blackwell für Kleinflugzeuge zu begeistern. Mit dem Motorrad durch Motorisierung und metallische bzw. lackierte Materialien in gewisser Hinsicht verwandt, bieten die großen gekrümmten Flächen ein wechselvolles Farben- und Lichtspiel (vgl. Abb. 123, 1973). >Enfanta< aus dem Jahre 1973 (Abb. 124) stellt ein Paradebeispiel für die Interessen des Künstlers dar. Der vordere Teil der Maschine ragt von rechts nach links ins Bild, das Cockpit ist noch teilweise zu sehen. Die rote Metalllackierung bietet durch das reflektierte Licht ein variationsreiches Farbmuster, das sich im Detail als abstraktes, koloriertes Feld präsentiert (Abb. 125). Eine Abdeckung des Maschinenbereiches ist geöffnet und gibt einen kleinen Blick auf das komplizierte Innenleben frei. Das Schachbrettmuster des vorderen Propellerbereiches bietet zusätzliche farbliche Akzente. Der metallene Propeller zeigt zum einen ein gewohntes Reflexionsmuster durch die glatte, glänzende Oberfläche, zum anderen spiegelt sich darin das Umfeld und wir sehen ein Bild im Bild. Wie in einem Spiegel, aber durch Krümmung und Entfernung verzerrt, sind drei Personen und ein Auto zu erkennen (Abb. 126). Bei dem Stehenden dürfte es sich um den Künstler handeln, der die Maschine gerade fotografiert. Die Bildreflexion und die sich im Hintergrund in die Tiefe ziehende, flache Landschaft mit den Lande- und Startbahnen verleihen dem Ganzen die Illusion von Räumlichkeit. Die Spiegelung der Umgebung und das Evozieren von Raum versus Flachheit werden in Zukunft den Künstler weiter beschäftigen und zu neuen Motiven überleiten.

Bevor wir uns den späteren Arbeiten zuwenden, sollen kurz ein paar Worte zur Arbeitsweise des Künstlers festgehalten werden.

Blackwell fotografiert seine Motive in mehreren Sequenzen selbst. Aus dem umfangreichen Material wählt er dann seine passende Vorlage aus. Mit einem Projektor bringt er das Festgehaltene auf die gewünschte Größe und kann die wichtigsten Anhaltspunkte und Linien auf der Leinwand festhalten. „*Blackwell actually begins a painting by blocking out the drawing over the entire canvas.*“²³⁹ Dabei kann es durchaus zu Änderungen des Ausschnitts und der Farben (im Malprozess) kommen:

„[...] I often crop them. My concerns here are painterly. I look for a dramatic, interesting composition. [...] I'll make changes, but usually if I make a change I do it for reasons of clarity, and I define some areas more. Also, I make color changes sometimes if I feel that it would make a better painting. [...] I might make the same kind of color relationships that

²³⁹ Lamagna 1976, S. 24.

are in the photograph if I can make it work, but if it won't make a good painting the way it is, then I will change it. When it comes down to those kinds of decisions, in the end I remain a painter, not just a copist."²⁴⁰

Obwohl ein fotografischer Effekt vorhanden ist, bleibt das Gemälde Malerei und führt immer zu einer Veränderung der Vorlage. Blackwell:

„I think there is a great deal of difference. The act of translating the visual information in the photograph into a painting changes it very profoundly, [...]. All of that information is filtered through a human sensibility."²⁴¹

Bevor er mit dem Malen der einzelnen Bereiche beginnt, legt er mit einem Grauton die Grundformen fest; erst dann, wenn die Basisstruktur festgehalten ist, kann der eigentliche Malprozess beginnen (Einen Ausdruck der Fotografie hängt er sich neben die zu bearbeitende Leinwand). Dabei hält er die einzelnen Bereiche in einem Dialog und arbeitet an ihnen solange, bis sie sich gegenseitig aufheben. Blackwell nennt es „*kontrapunktische Malerei*“.²⁴² Er verwendet vorwiegend dünne Lasuren transparenter Farben (nass in Nass), um eine große Brillanz zu erreichen. Die Ölfarbe bietet dazu die passende Voraussetzung. Es ist ihm durchaus wichtig, malerische Eigenheiten dezent hervortreten zu lassen. Nah- und Ferndistanz spielen beim Betrachten der Arbeiten aller Fotorealisten eine wichtige Rolle:

*„Ich versuche Pinselstriche nicht zu verbergen, obwohl ich auch nicht möchte, dass sie dem Betrachter besonders auffallen. Ich möchte, dass meine Arbeit eine malerische Integrität aufweist; jeder Bildteil muss dieselbe Realisation besitzen. [...] Bei genauer Betrachtung findet man keine Illusion, sondern nur gute, solide Malerei. Die Illusion entsteht im Auge des Betrachters, aber erst in einer bestimmten Entfernung von der Leinwand. Auch deswegen ist das Format so entscheidend.“*²⁴³

Bereits ab Mitte der 70er Jahre fanden sich Arbeiten, die sich mit Schaufensterfronten und deren Spiegelungen beschäftigten (Abb. 127, 1974; Abb. 128, 1975). Im Spätwerk wird dies das vorherrschende Thema seiner Gemälde sein. Zunehmend tauchen Menschen in seinen Bildern auf, „real“ oder durch Spiegelung auf die Leinwand geholt, wobei Blackwell

²⁴⁰ Chase, Mc Burnett (a) 1972, S. 75 - 76. Interview mit Blackwell.

²⁴¹ Ebenda, S. 75.

²⁴² „In what he calls „contrapuntal painting“ the artist plays off one area against another, adjusting colors and clarifying values to bring the composition into proper veristic focus.“ Lamagna 1976, S. 25 - 26.

²⁴³ Blackwell (1978), zit. nach Meisel 1989, S. 87. Den Pinselduktus und Differenzen in der Wahrnehmung durch die Distanz konnte ich persönlich an Bildern von Blackwell in der „Louis K. Meisel Gallery“ in New York sehen bzw. nachvollziehen.

festhält, dass diese ex aequo in seinen Motorrad- oder Flugzeugbildern präsent sind, obwohl nicht visuell vorhanden.²⁴⁴

In >Bendel's< (Abb. 129, 1979) sind zudem erstmals Schaufensterpuppen zu sehen. Wie in einem dreidimensionalen Bühnenbild, das durch den Fensterrahmen begrenzt ist, präsentieren die starren und gestylten Schönheiten schicke Mode. In der Glasfläche, die meist die gesamte Leinwandfläche einnimmt, spiegelt sich die Umgebung, die im linken unteren Bildrand sonst nur durch den Gehsteigbereich markiert ist. Passanten sind zu sehen, die im Schaufenster reflektiert werden, wobei der Eindruck entsteht, dass der langhaarige Blonde mit der Sonnenbrille Kontakt zu uns aufgenommen hat (in Wahrheit aber einfach ins Schaufenster blickt). Kaum, aber doch kommt es vor, dass sich Blackwell, der sich meist selbst während des Fotografierens in der Auslage spiegelt, als „Selbstporträt“ stehen lässt (vgl. Abb. 130, 1992). Im oberen Bereich des Fensters (Abb. 129), der durch die Lichteinstrahlung von der Markise geschützt wird, zeigt sich bis zum Schulterbereich der Puppen das Innere des Schaufensterraums. Darunter entfaltet sich ein Wechselspiel von Außen und Innen. Im linken Bereich ist eigentlich nur mehr die Umgebung gespiegelt. Man kennt diesen Effekt aus dem Alltag, der je nach Lichteinstrahlung und -brechung hervorgerufen wird, wenn man selbst die Nase fast gegen die Scheibe drücken muss, um zu sehen, was sich hinter der Auslage präsentiert. Dieses wechselvolle Spiel von Reflexionen, von Innen und Außen, auf einer flachen Leinwand kann bis zu einer enormen Komplexität gesteigert werden, sowohl malerisch als auch visuell, wie es die Arbeit >Broadway< aus dem Jahr 1982 (Abb. 131) verdeutlicht. Man braucht eine gewisse Zeit, um zu eruieren, welcher Teil wohin gehört, wobei sich das Auge immer nur auf einen Bereich konzentrieren kann. Es wandert vor und zurück, springt räumlich um und dies auf einer flachen Leinwand. Eine paradoxe Situation. Für eine solche Arbeit ist die Kamera unersetzlich. Mit den wechselnden Lichtverhältnissen und Änderungen wäre ein Malen nach der Natur unmöglich, v. a. dann, wenn man einen ganz bestimmten Effekt einfangen möchte.

Einen weiteren Aspekt beinhaltet das Gemälde >Odalisque Express< (Abb. 132, 1992 - 93). Ingres' berühmte >Große Odalisque<, ein Werk des frühen 19. Jahrhunderts, findet

²⁴⁴ „Das Motorrad ist nicht nur visuell faszinierend, sondern auch eine äußerst anthropomorphe Maschine. Das Malen eines Motorrades, eines Schaufensters, eines geparkten Autos oder eines Flugzeugs ist einerseits immer sehr unpersönlich, andererseits ist aber der Mensch, der diese Dinge geschaffen hat, immer gegenwärtig.“ Blackwell (1978) zit. nach Meisel 1989, S. 87.

Einzug in die Welt des Kommerzes. Blackwell interessierte, abgesehen von den gewohnt verwirrenden Reflexionen, das Moment von Reproduktion, die Rolle der Fotografie und die Vielzahl von einzelnen Schritten bzw. „Brüchen“ bis zu seinem eigenen Kunstwerk. Ein Foto des Originals von Ingres wird extrem vergrößert und für Werbezwecke in der Bekleidungsbranche eingesetzt. Blackwell fotografiert wiederum die Reproduktion und bringt sie in einem weiteren Schritt auf eine Leinwand. Schlussendlich wird das Gemälde des Künstlers fotografiert und landet als Reproduktion in einem Katalog.

Der Künstler ging in einigen Arbeiten dazu über, bei der Aufnahme von dem Schaufenster etwas Abstand zu nehmen und Passanten, die vorbeigehen oder stehen bleiben, ins Bild einzubauen. Der Betrachter versucht unweigerlich, eine Beziehung zwischen dem Fußgänger und dem im Schaufenster Präsentierten herzustellen. Das bereits erwähnte Bild >Bergdorf's at Dusk< (Abb. 130) könnte vielleicht die Assoziation wecken, dass der männliche Fußgänger, der dem Schaufenster den Rücken zuwendet, sich von der „Verführung in Rot“ (steht für Geliebte) zurückgezogen hat. Die Abendstimmung steigert den Effekt. Dabei bleibt er nicht unbeobachtet, weil der Künstler selbst die Funktion des Detektivs übernimmt. Ein anderes Beispiel wäre das Gemälde >Bergdorf's Blue Window, Late Afternoon (Blue Horse)< (Abb. 133, 1999). Im Schaufenster sind zwei aufreizende, exotische und laszive Mannequins zu sehen, die sich in erotischen Posen reckeln. Am rechten Bildrand ist eine Frau dargestellt, die einen konservativen Eindruck vermittelt. Ihr Gesicht ist nicht zu sehen, sie bleibt anonym. Man mag sich fragen, was diese Frau gerade denkt. Vielleicht würde sie gerne selbst Erotik und Sexappeal ausstrahlen und sich in eine andere Rolle versetzen wollen.

Zuletzt sollte noch erwähnt werden, dass auch Blackwell einige Aquarellarbeiten vorzuweisen hat, teilweise auf der gleichen Vorlage basierend wie ein ausgeführtes Ölbild (vgl. Abb. 134, 1989, mit Abb. 135, 1990; vgl. Abb. 129, 1979, mit Abb. 136, 1979; Abb. 137, 1980; Abb. 138, 1980).

Blackwells Vorliebe für reflektierende Oberflächen drückte sich vorerst hauptsächlich in Form von Motorrädern und Flugzeugen aus, die nebenbei einen Verweis auf die Kultur darstellen, die hinter dieser Motorisierung steht. Die in diesen Arbeiten bereits vorhandene Komplexität, v. a. durch die Fokussierung auf das Innenleben der Maschinenteknik, drückt sich später in den Schaufensterbildern aus. Neben den

stummen Mannequins spielt nun zunehmend der Mensch eine Rolle, sei es direkt oder durch die Spiegelung im Fenster. Wesentlich in diesen Gemälden sind die illusionistisch räumlichen Sprünge. Seine gekonnt lasierende Ölmalerei und geschickte Farbwahl stehen für seine maltechnisch profunden Kenntnisse.

Technik: Früher: Magazine, bald eigene Fotografien. Projektion. Grauuntermalung. Hauptsächlich Öl, daneben Aquarelle. Malt mit dem Pinsel.

Vorwiegende Themen: Flugzeuge, Motorräder, teilw. Autos, Schaufensterfronten mit komplexen Reflexionen.

Vorbilder und Maler, von denen der Künstler inspiriert wurde: James Rosenquist.

2.2.5. Chuck Close (* 1940; Monroe - Washington)

Chuck Close (Abb. 139, 1994) nimmt unter den fotorealistischen Künstlern eine Ausnahmeposition ein, denn er ist Fotorealist, zumindest trifft dies auf einige seiner Arbeiten über Jahre hinweg zu, und doch wieder nicht.²⁴⁵ Bereits bald nach seinen ersten Gemälden, die aufgrund der gekonnten Verwendung der Spritzpistole eine unglaubliche fotografische Nähe aufweisen, stellte sich heraus, dass seine Interessen ganz woanders lagen. Close findet in Zusammenhang mit der Fragestellung dieser Arbeit vor allem deshalb Erwähnung, weil er im Kontext dieser Stilrichtung immer wieder mit Franz Gertsch in Verbindung gebracht wurde. Affentranger-Kirchrath schrieb 2004:

„Unter den heute hervorragenden Porträtkünstlern ist Chuck Close [...] derjenige, der mit seinem Vorgehen und mit seiner Haltung Gertsch am ehesten entspricht.“²⁴⁶

²⁴⁵ Close, wie viele andere, sieht sich nicht gerne einer Stilrichtung zugeordnet: „No artist likes to be labeled and no artist is ever comfortable with the group that he or she is lumped together with. We all want to be seen as individuals, and we all have to be respected for that which makes our work different from everybody else's, not the vague, shared, common denominators of some movement which we may or may not feel that we're part of.“ Storr 1998, S. 91. Interview mit Close.

Jeder Künstler will sich als Individuum betrachtet sehen und in keine Schubladen gesteckt werden. Es mag Arbeiten verschiedener Künstler geben, die zwar optisch einer Stilrichtung zuzuordnen sind, die aber selbst die Philosophie oder Grundsätze dieser Richtung nicht teilen mögen. Dessen muss man sich bewusst sein. Um jedoch wissenschaftlich arbeiten zu können, ist eine gewisse Systematik notwendig. Wichtig ist, dass man keine starren Grenzen zieht, sondern einzelne Stilrichtungen und Entwicklungen der gesamten Kunstgeschichte als Produkt verschiedenster Einflüsse sieht, deren Übergänge sich langsam vollziehen und ineinander verwoben sind.

²⁴⁶ Affentranger-Kirchrath 2004, S. 101. In Folge wies sie auch auf Unterschiede in den Arbeiten der beiden Künstler hin. Dazu wird noch später Stellung genommen.

Ob sich zwischen Gertsch und Close viel Gemeinsames finden lässt, soll später noch geklärt werden. Vorerst tauchen wir kurz in die Bilderwelt von Close ein:

Chuck Close genoss seine Ausbildung, die stark vom Abstrakten Expressionismus geprägt war, u. a. an der University of Washington (Seattle) bzw. der Yale University (New Haven, Connecticut). Biomorphe und meist abstrakte Strukturen prägten seine Bilder während dieser Zeit (Abb. 140, 1962; Ausbildung: 1961 - 65). Bald nach seinem Abschluss drängte es den Künstler nach einer Änderung, nach Neuem:

„[...] for a long time my paintings were full of personal cliché marks, very eclectic and full of these pat color solutions. So I just stopped. Made a clear break. I decided I didn't want to make those paintings anymore; I wanted to do something different, to force myself to make new solutions. So, I decided to work from photographs, not because that's what I wanted my art to be about, but because no matter how interesting a shape was, if it wasn't in the photograph I couldn't use it.“²⁴⁷

Nach ersten Versuchen, die Fotografie als Grundlage für seine Arbeiten anzuwenden, malte er 1967 einen liegenden, schwarz-weißen Akt in Acryl (Abb. 141), wobei er unterschiedliche Techniken und Materialien wie Spritzpistole, Pinsel, Rasiermesser und Schwamm einsetzte. Als Vorlage diente ein 16,5 x 35,6 cm großes Schwarz-Weiß-Foto seiner Frau Leslie²⁴⁸ (Abb. 142, 1964), das er mittels eines Rasters aus Quadraten auf eine Leinwand übertrug und gleichzeitig auf die gigantischen Maße von 297 x 645 cm vergrößerte. Im Gegensatz zu seinen frühen bunten Bildern verbannte er die Farbe aus dem Aktgemälde. Zu sehen ist kein Fotomodell mit Traummaßen und makellosem Aussehen, sondern eine durchschnittliche Frau, die in keiner Weise idealisiert wird: schlaffer Busen, Bräunungsgrenze, Unebenheiten der Haut, Schwangerschaftsstreifen und Narbe (Abb. 143). Die sichtbaren Makel zeichnen ihre persönliche Eigenheit aus und zeugen von der Ehrlichkeit des Künstlers. Close selbst war aber noch nicht ganz zufrieden. Er äußerte sich einerseits dahingehend, dass die „hot spots“, also Busen und Scham, zu sehr von der Gesamtheit der Darstellung ablenken, und andererseits der Maßstab noch immer nicht seinen Vorstellungen entsprach.²⁴⁹ Er musste sich für einen Teil des Körpers entscheiden, um nicht den Gesamtrahmen des Formats zu sprengen. Der Kopf schien

²⁴⁷ Chase, McBurnett (c) 1972, S. 76. Interview mit Close.

²⁴⁸ Leslie Rose war eine ehemalige Studentin von Close, die er im Dezember 1967 heiratete.

²⁴⁹ „I had just made a twenty-two-foot painting of a nude which had hot spots – highly symbolic areas which won over the other areas. Also, the painting was too small; it was twenty-two-feet long, but the pieces were too small. I wanted a bigger scale, so I needed some part of the body. The head seemed to be the most obvious, [...]“ Chase, McBurnett (c) 1972, S. 76. Interview mit Close.

wohl das Naheliegendste zu sein. Close befand sich allein im Studio und begann sich selbst zu fotografieren (Abb. 144, 1967).²⁵⁰ Er wählte eine Aufnahme, druckte sie im Format 76,2 x 61 cm aus und versah das Foto mit einem Raster (145, 1968; Close verwendet keinen Projektor). Erneut griff er zu Spritzpistole und Acrylfarbe, wohl um Abstand zum traditionellen Farbauftrag und der eigenen Handschrift zu gewinnen, und „sprühte“ sein Selbstporträt auf eine 274,3 x 213,4 cm große Leinwand (Abb. 146, 147 1968).²⁵¹ Zu sehen ist Close mit zerzaustem Haar, dick schwarz-gerahmter Brille, in der sich das Blitzlicht spiegelt, und mit einem qualmenden Zigarettenstummel, der locker zwischen den Lippen steckt. In leichter Untersicht blickt er gleichgültig, ja fast rebellisch dem Betrachter entgegen. Poetter äußerte sich dahingehend, dass „das verwahrloste Äußere“ vorgibt, „sich einen Dreck darum zu scheren, was die biedere bürgerliche Welt von ihm hält“, und „Klischee eines existentialistischen Künstlertums“ sei.²⁵² Close startete gerade den Versuch, sich von den Gewohnheiten seiner früheren Arbeiten zu distanzieren, alle Spuren und Einflüsse anderer Künstler auszutilgen, sozusagen gegen seine akademische Ausbildung aufzubegehren.²⁵³ Diese Haltung drückt sich wohl in seinem ersten fotorealistischen Selbstporträt aus (Es folgen weitere Selbstporträts; vgl. Abb. 148, 1977; oder im Spätwerk: Abb. 149, 2000 - 01). Die unscharfen Bereiche der fotografischen Vorlage übernahm Close und übersteigerte sie sogar (vgl. Haarpartien), um die Wahrnehmungsdifferenzen zwischen Auge und Kamera zu thematisieren. Die verschwommenen Bereiche im Bild bleiben stets unscharf, egal wie sehr der Rezipient versucht, sie mit dem Auge scharf zu stellen:

*„I am trying to make it clear that I am making paintings from photographs and that this is not the way the human eyes sees it. If I stare at this it's sharp, and if I stare at that it's sharp too. The eye is very flexible, but the camera is a one-eye view of the world, and I think we know what a blur looks like only because of photography. It really nailed down blur. It's this elusive thing, and the camera gives you information that was too difficult to deal with otherwise.“*²⁵⁴

Mit dem Selbstporträt legte Close sein obligates Motiv fest, das er bis heute nicht mehr losgelassen hat: das Porträt. Er stellt Freunde und Bekannte dar, meist frontal ausgerichtet und nur ganz selten im Profil, im unteren Bereich in Schlüsselbeinhöhe

²⁵⁰ Friedman 2005, S. 91.

²⁵¹ Close: „Ich versuche, die traditionellen Methoden des Auftrags, Pinselstriche und anderen historischen Malballast, auf einem Minimum zu halten.“ Sager 1973, S. 226. Künstler-Statements.

²⁵² Poetter 1994, S. 16.

²⁵³ Close meinte, er versuchte Willem de Kooning auszutreiben. Nach Schiff 2000, S. 51.

²⁵⁴ Chase, McBurnett (c) 1972, S. 76. Interview mit Close.

abgeschnitten und oben knapp bis zur Bildkante reichend sowie mit gleichen Abstand zum linken und rechten Bildrand.²⁵⁵ Die Wahl des Sujets war für Close nicht völlig nebensächlich und dies aus mehreren Gründen. Close bezeichnete sich als „*nachlässig, faul und ungeduldig*“.²⁵⁶ Daher sah er im präzisen Malen von Gesichtern eine Herausforderung, seinen negativen Eigenschaften entgegenzuwirken, weil in diesem Sujet Änderungen weniger akzeptabel sind als bei Gegenständen, und Genauigkeit bzw. Ähnlichkeit gefragt ist. Er wollte etwas malen, das den Menschen wichtig ist, und grundsätzlich sind Personen für jeden Einzelnen in unterschiedlicher Hinsicht von Bedeutung.²⁵⁷ Er entschloss sich zudem nur Menschen aus seinem Freundes- und Bekanntenkreis zu konterfeien und begründete dies folgendermaßen:

*„[...] reason I use my friends instead of a totally anonymous photograph is that it would really bother me if it didn't come out right. It would bother me even more if I did a lousy job of translating the photograph of someone I know.“*²⁵⁸

Andererseits war es nach Close zur damaligen Zeit mehr als unpassend sich diesem Motiv zu widmen:

*„Man kann sich heute schon vorstellen, dass sie schockierend wirkten [auf der documenta 5, 1972]. Denn erstens war damals die Malerei tot. Zweitens, wenn schon Malerei, dann keine erkennbare Darstellung. Und drittens war die Gattung Porträt wirklich die lahmste Idee, die man haben konnte. Darin lag für mich die Würze.“*²⁵⁹

Ein interessanter Aspekt in diesem Zusammenhang ist, dass Close an Prosopagnosie²⁶⁰ leidet, eine Krankheit, die auch als Gesichtsblindheit bezeichnet wird.²⁶¹ Die Schwere und Art kann unterschiedlich ausgeprägt sein, grundsätzlich liegt das Problem des Patienten darin, Personen, auch ihm bekannte, allein an ihrem Gesicht wieder zu erkennen. Da Close ein fotografisches Gedächtnis für flache Dinge besitzt,²⁶² scheint er diesen Mangel auszugleichen, indem er sich schrittweise die Gesichter der für ihn wichtigen Menschen erarbeitet und in eine monumentale, zweidimensionale Form bringt.

²⁵⁵ „[...] I have a system for how the head is going to fit into the rectangle. [...] I just didn't want to worry about composition as I had for so long.“ Chase, McBurnett (c) 1972, S. 77. Interview mit Close.

²⁵⁶ Curiger 2000, S. 73. Gespräch mit Close.

²⁵⁷ „Ich wollte nie Stilleben malen oder Landschaften, denn wenn ich einen Felsen male, kann ihn nur ein Geologe wieder erkennen. Aber wir alle reagieren auf ein Gesicht.“ Peyton 2000, S. 39. Gespräch mit Close.

²⁵⁸ Chase, McBurnett (c) 1972, S. 76. Interview mit Close.

²⁵⁹ Curiger 2000, S. 69. Gespräch mit Close.

²⁶⁰ gr. „Prosopon“ – das Gesicht und „Agnosia“ – das Nichterkennen.

²⁶¹ Peyton 2000, S. 37. Gespräch mit Close.

²⁶² Ebenda, S. 37.

Nach seinem Selbstporträt folgten sieben Schwarz-Weiß-Bilder von Freunden – Nancy, Frank, Joe, Phil, Richard, Bob und Keith (Abb. 150 – 156, 1969 - 70), die in gleicher Weise erarbeitet wurden, ohne jedoch im Ausdruck an den Zeitgeist seines Selbstporträts anzuknüpfen.²⁶³ Close, der sich für die fotografische Technik weniger interessierte, zog ab 1970 professionelle Fotografen hinzu, die unter seiner Anweisung arbeiteten.²⁶⁴ Wieder wurde gerastert, wieder gesprüht. Abb. 157 und 158 (1970) zeigen den Künstler bei der Arbeit zu >Keith< (Abb. 151).²⁶⁵ Offensichtlich begann er mit den Augen und arbeitete sich dann von oben nach unten weiter. Sehr feinfühlig variierte er bei diesen Porträtarbeiten den Ton der schwarzen Acrylfarbe durch die Dauer des Sprühvorganges. Dabei ging er so sparsam mit der Farbe um, dass für das gesamte Bild nur zwei Esslöffel nötig waren.²⁶⁶ Im Original ist eine einwandfreie, glatte Oberfläche zu sehen, die den Eindruck vermittelt, als sei ein Hauch von Farbe an der Leinwand haften geblieben (Abb. 159). Um derart illusionistische Werke mit der Spritzpistole zu erreichen, sind ein gekonnter Umgang sowie Übung und Geschick erforderlich.²⁶⁷ Geringfügige Änderungen der Fotovorlage wurden vom Künstler vorgenommen, wie ein Vergleich zwischen der Quelle und dem Gemälde >Bob< (Abb. 160, 161, 1970) zeigt. Der Schlagschatten im linken Bildbereich wurde weggelassen, Licht- und Schattenbereiche nivelliert, die Augen gerader ausgerichtet und der Haaransatz an der linken Stirnseite höher hinauf gezogen. Der Betrachter sieht sich mit riesigen Köpfen konfrontiert und fühlt sich wahrscheinlich wie im Land Brobdingnag (Abb. 162).²⁶⁸ Jedes Detail, ob Nase, Lippe, Ohr oder Auge, übersteigt die gewohnte Erfahrung und wird so zu einem fremdartigen Gegenüber.

²⁶³ U. a. Nancy Graves, Joe Zucker, Philip Glass, Richard Serra, Robert Israel.

²⁶⁴ Friedman 2005, S. 55.

²⁶⁵ Am unvollendeten Bild von Keith ist am rechten unteren Bildrand die Rasterung auf der Leinwand zu sehen.

²⁶⁶ Lindey 1980, S. 60.

²⁶⁷ „Es trifft natürlich zu, dass der Künstler nicht in direkter Berührung mit der Malfläche steht, obwohl auch das der Fall sein kann, wenn er feine Detailarbeiten ausführt. Außerdem wird eine Antriebsquelle in Gestalt eines Druckbehälters oder ein Kompressor verwendet, und die Spritzpistole stellt ein aus Metall gefertigtes, technisches Präzisionsinstrument dar, das mit einem Hebel betätigt wird. Das Gerät selbst ist also mechanisch. [...] Das Instrument und seine Hebelbetätigung sind nicht das gleiche wie die Art und Weise, in der es benutzt werden kann. Es mag zwar ein Hebel sein, der das Spritzsystem der Farbe auslöst, aber er lässt sich stufenlos verstellen und modulieren. Dies ist eben das Entscheidende; die Spritzpistole gestattet genauso viele Ausdrucksmöglichkeiten wie der Pinsel. Es muß ebensoviel Technik erlernt – [...] – und auch genauso viel Geschick bei der Anwendung erworben werden wie in der herkömmlichen Malerei; und falls **man es will**, könnte man mit der Spritzpistole eine ebensolche persönliche Handschrift ausbilden wie mit dem Pinsel.“ Tombs Curtis 1983, S. 24.

²⁶⁸ Das Land der Riesen im dem Roman „Gullivers Reisen“ (1726) von Jonathan Swift. Die Bewohner von Brobdingnag sind zwölf Mal größer als die Menschen.

Gleichzeitig kann der Rezipient das Gesicht bis in die Poren studieren und kommt einer fremden Person extrem nahe (vgl. Abb. 159).

Eher emotionslos, relativ neutral und objektiv, präsentiert Close seine Freunde. Es ging ihm auch nicht um charakteristische Porträts, sondern um die Übertragung von Informationen:

„In meinen Gemälden geht es um: Köpfe – Fotografien von Köpfen – Fotografie – Malerei nach Fotografien – Malerei – Gemälde. [...] Die Menschen, die für Fotografien sitzen, beliefern mich mit Informationen, nach denen zu arbeiten ist, nach denen Gemälde anzufertigen sind – keine Porträts. Ich bin daran interessiert, wie die Kamera sieht und was sie festhält. Ich bin daran interessiert, wie der Aufzunehmende in einer Hundertstelsekunde aussieht. [...] Ich bin an Künstlichkeit interessiert. [...] Ich akzeptiere die Formen, Farben, Begrenzungen in den Fotografien und versuche, Methoden oder Mittel zu finden, die Übertragung dieser Elemente in ein Gemälde zu bewerkstelligen. [...] Ich möchte, dass jeder Abschnitt der Gemälde mit demselben Grad an Wichtigkeit in Betracht gezogen wird.“²⁶⁹

Chase meinte 1976 treffend:

„[...] the face is the image in the painting but not the subject of the painting. The subject is the information revealed by the enlarged photograph.“²⁷⁰

Es geht Close also um das Umsetzen von Zeichen auf einer Fläche. Dabei dient ihm der Raster von Anfang an als unentbehrliches Translationsinstrument, der in zunehmendem Maße in seiner Weiterentwicklung eine Rolle spielen wird.²⁷¹ Jedes einzelne Bruchstück des Netzwerks stellt ein gleichwertiges Einzelelement dar.

„Ich machte mir weniger Gedanken über das ganze Bild als über jedes Quadrat als Baustein oder Beitrag zum Ganzen.“²⁷²

Close, der sich für Mosaike begeistert, findet die Auflösung eines Bildes in einzelne Teile optisch interessant sowie die sich daraus ergebende Betrachtungsdistanz, welche durch die Größe seiner Bilder geradezu verpflichtend gefordert wird, sofern man die Sache überblicken möchte. Ab den 1970er Jahren gewann das Gitternetz in seinen Bildern an Eigengewicht und die Farbe kehrte zurück auf die Leinwand.

²⁶⁹ Sager 1973, S. 226. Künstler-Statements.

²⁷⁰ Chase 1976, S. 17. Curiger 2000, S. 72. Gespräch mit Close.

²⁷¹ Close: *„Außer dem Raster gibt es keine Zeichnung.“* Curiger 2000, S. 72. Gespräch mit Close.

²⁷² Peyton 2000, S. 37. Gespräch mit Close.

>Susan< (Abb. 163, 1971) und >Kent< (Abb. 164, 1970 - 71) stellen zwei frühe farbige Arbeiten dar. Close arbeitete weiterhin mit der Spritzpistole, mischte aber die benötigten Farben nicht selbst zusammen. Angelehnt an die Drucktechnik, ließ er sich das Farbfoto in den drei Grundfarben Magenta, Cyan und Gelb separat ausdrucken und übertrug diese einzeln und schichtweise auf die Leinwand.²⁷³ Er ging sogar soweit, seine Brille mit transparenten farbigen Folien zu versehen, die es ihm ermöglichten, nur die Farbe wahrzunehmen, mit der er gerade malte.²⁷⁴ Studien zu >Kent< (Abb. 165 (Größe!), 166; 1970), die selbst als eigenständige Arbeiten betrachtet werden (vgl. Storr 1998, S. 114 - 115.), verdeutlichen seine Arbeitsweise.

Zusätzlich begann er (bereits in den 70er) andere Malmittel wie Aquarell, Pastell oder Farbstifte einzusetzen, wobei er oft eine Vorlage in unterschiedlichen Techniken ausführte (vgl. Abb. 167 - 171; 1985 - 86). Das Koordinatensystem gewann zunehmend an Bedeutung und floss visuell in die Arbeiten ein. Im Grunde genommen wird es selbst Thema der Arbeit. Die Serie >Robert I - IV< (Abb. 172 - 175; 1974; unterteilt in >Robert I/154<; >Robert II/616<; >Robert III/2.464<; >Robert IV/9.856<.) will beispielsweise verdeutlichen, wie bei zunehmender Größe und Anzahl der Rasterelemente das Dargestellte präziser und deutlicher wird, weil dadurch mehr Platz für zusätzliche Informationseinheiten vorhanden ist. Die angegebene Zahl im jeweiligen Titel benennt die Anzahl der Quadrate des Gitternetzes. Solche Arbeiten nehmen beinahe wissenschaftliche Charakterzüge an.

Bis in die 80er Jahre tauchen noch fotorealistische Werke in seinem Œuvre auf, doch zunehmend schleichen sich abstrakte bzw. befremdende Tendenzen ein. Es zeigt sich, dass der Beschränkung in der Themenwahl eine Offenheit der Arbeitsweise gegenübersteht (bereits in den 70er Jahren). Close experimentiert und erfindet immer wieder neue Methoden, die zu verblüffenden Ergebnissen führen. Dies liegt einerseits daran, dass der Künstler, sobald er eine Technik gut beherrscht, nach Neuem Ausschau hält. Er braucht die Herausforderung. Die Zurücknahme der feinen, genau ausgearbeiteten fotorealistischen Bilder ab 1987 mag aber zusätzlich mit seiner schweren Erkrankung im Jahre 1988 begründet sein, die ihn seither an den Rollstuhl fesselt. Close leidet an Tetraplegie, eine simultane Lähmung aller vier Gliedmaßen. Da er seine Finger nicht mehr richtig bewegen kann, muss er sich mittels einer Handmanschette behelfen, in die er nun den Pinsel fixiert

²⁷³ Poetter 1994, S. 76.

²⁷⁴ Ebenda, S. 76.

(Abb. 139). Was er selbst ausführen kann, nimmt er in Angriff, es stehen ihm aber zusätzlich Mitarbeiter zur Verfügung, die dort anpacken, wo es aufgrund seiner körperlichen Einschränkung nicht mehr möglich ist.

Ein paar nachfolgende Beispiele sollen den Erfindergeist von Close repräsentieren und sein Grundanliegen verdeutlichen. Das Foto blieb bis heute die Grundlage seiner Arbeiten und trotz Verfremdung ist in den meisten Bildern die Ausgangsbasis noch durchaus zu spüren. Bilder wie z. B. >Leslie< (Abb. 167) aus dem Jahre 1986 oder >Fanny< (Abb. 176 - 177) aus dem Jahr 1985 können noch als fotorealistisch eingestuft werden. Außergewöhnlich bei diesen Gemälden ist aber die Art des Farbauftrags, denn Close benutzte hauptsächlich seine Finger. Jene Distanz, die er zuvor mit der Spritzpistole einnehmen musste, wurde hier genau ins Gegenteil gekehrt, indem er direkt mit dem Finger die Leinwand berührte (Abb. 178). Im Gegensatz zu präzisen Arbeiten gibt es Gemälde, bei denen die Abdrücke lockerer und gröber zum Vorschein treten, wie in >Phil Fingerprint/Random< (Abb. 179, 1979). In einem Interview äußerte sich der Künstler folgend:

„Als ich wirklich direkt mit den Fingern gemalt habe, sagte Robert Storr, ich würde die Haut benutzen, um Haut zu machen. Das fand ich gut gesagt. Beinahe schien es, als würde ich die Gesichter von Leuten, die ich mag, streicheln. Zudem war ich froh, etwas zu tun, das von niemanden gefälscht werden konnte.“²⁷⁵

Diese Art des Verfahrens gibt diesen Gemälden eine sehr persönliche Note.

Eine andere Methode stellen die sogenannten „Paperworks“ dar. Dabei wird ein Rost auf ein Trägerpapier gelegt und jedes einzelne Quadrat mit flüssiger Papiermasse gefüllt, wobei 22 unterschiedliche Grautöne zum Einsatz kommen (Abb. 180). Entweder wird der Rost vorzeitig entfernt, wobei die noch feuchte Papiermasse ineinander läuft und die Rasterstruktur leicht verschwimmt (Abb. 182, 1983), oder man wartet, bis der Brei vollständig getrocknet ist, damit die Struktur besser sichtbar bleibt (Abb. 181, 1982). Close setzte nicht nur ein quadratisches Raster ein, sondern griff auch auf kleinteilige, unterschiedlich geformte Strukturen zurück, wie es im Beispiel >Georgia< aus dem Jahre 1984 der Fall ist (Abb. 183 - 185).

Bei den Arbeiten mit der flüssigen Papiermasse stieß Close durch Zufall auf eine neue Idee. Durch das versehentliche Heruntertropfen des Papierbreis entstanden Plättchen, die den Künstler auf den Gedanken brachten, daraus Papiercollagen herzustellen. Wieder in

²⁷⁵ Curiger 2000, S. 66. Gespräch mit Close.

Grautönen, fixierte er unterschiedlich große Plättchen (die natürlich extra dafür hergestellt wurden) auf einem Trägermaterial und erzielte durch eine wohlüberlegte und gekonnte Anordnung einen unglaublichen optischen Effekt (Abb. 186, 187; 1982). Je weiter man sich vom Gemälde entfernt, desto mehr verschmelzen die einzelnen Teile ineinander und ergeben einen fotografischen Eindruck. Nah- und Ferndistanz kulminieren in einem überraschenden „A-ha-Effekt“.

Zuletzt seien noch seine bunten Ölgemälde erwähnt, bei denen die Farben über- und nebeneinander gesetzt werden. Die Porträts verwandeln sich zu bunten Mosaiken (auch in Grau-Schwarz-Tönen, vgl. Abb. 188, 1991), die entweder feiner (Abb. 189, 1987 - 88) oder grobteiliger (Abb. 190, 1994) ausgeführt sein können. Mit zunehmender Distanz beginnen sich die Farben im Auge zu mischen und erinnern an die pointillistische Malerei.

Close legte das Raster, schon längst ein selbständiges, formales Element in seiner Kunst, in einigen Bildern diagonal über die Leinwand, wodurch eine gewisse Dynamik entsteht (Abb. 191, 192; 1992). Beim Arbeitsprozess wird die Leinwand gekippt, sodass der Künstler die einzelnen Quadrate in horizontaler Ausrichtung malen kann (Abb. 193). Close äußerte sich zu dieser Arbeitsmethode folgend:

„[...] Erstens gewinne ich dadurch etwas Distanz zu dem, was ich mache. Und zweitens gibt es einen praktischen Grund: Ich will nicht aufwärts malen, wenn ich ein diagonales Raster gewählt habe. Also drehe ich die Leinwand auf die Ecke, um waagrecht zu arbeiten. Ich drehe die Arbeit immer wieder auf eine andere Ecke, bis ich sie zuletzt gerade vor mich hinstelle. So entsteht das Bild ganz allmählich, wie bei einem Schriftsteller, zunächst in einer Art erstem Bewusstseinsstrom, dann allmählich in verschiedenen Etappen der Bearbeitung bis zum Feinschliff.“²⁷⁶

Seit Close im Rollstuhl sitzt, wurde zusätzlich eine Vorrichtung konstruiert, die es ermöglicht, die Leinwand in den Boden versenken zu lassen (Abb. 194, 195). Er „schreibt“ also Quadrat für Quadrat, Zeile für Zeile ab, wobei er sich grob an den Helligkeitswerten der Fotovorlage orientiert.²⁷⁷ Die Abb. 196 zeigt das >Selbstporträt< aus dem Jahr 1997 in einem Zwischenstadium (Abb. 197, Vorlage, Abb. 198, fertiges Bild). Dabei ist gut erkennbar, wie Close die einzelnen farbigen Felder stufenweise aufbaut. Zusätzlich verkleinerte er in dieser wie in einigen anderen Arbeiten den Ausschnittsbereich und bildete nicht mehr den ganzen Kopf ab, sondern konzentrierte sich auf den Gesichtsbereich.

²⁷⁶ Curiger 2000, S. 67. Gespräch mit Close.

²⁷⁷ Brehm 1994, S. 94.

Noch dynamischer präsentieren sich Arbeiten, bei denen das Raster zu einem zentrifugalen, esoterischen Schwingungsapparat mutiert, wie z. B. bei >Lukas II< (Abb. 199, 1987).

Die wenigen Beispiele verdeutlichen die facettenreichen Varianten im Œuvre von Close und damit ist die Bandbreite, die es bis heute umfasst, bei weitem nicht gänzlich vorgestellt. Sie reicht noch weiter bis in den Druckbereich, wie Siebdruck (Abb. 200, 1993), Radierung und Mezzotinto (Abb. 201, 1972) bis zum Holzschnitt (Abb. 202, 203; 1993). Zwischendurch beließ er es bei einer Zusammenstellung von Fotografien, dem sonst üblichen Ausgangsmaterial (Abb. 204, 1979).

Close erste, auf Fotografien basierende Porträts entstanden ungefähr zu gleichen Zeit, als andere Künstler fotorealistisch arbeiteten. Unweigerlich wurde er dieser Stilrichtung zugerechnet, was sich vorerst durchaus verstehen lässt. Der Einsatz der Spritzpistole führte zu erstaunlich fotonahen Ergebnissen und einer extrem glatten Oberfläche. Seine „Porträts“ unterschieden sich jedoch schon von Anfang an von den anderen Künstlern, die vornehmlich typische, auf Amerika bezogene Motive wählten. Sein Interesse neue Methoden und Techniken zu entwickeln, wobei das Foto stets ein konstantes Grundelement blieb, entfernten seine Arbeiten vom fotorealistischen Erscheinungsbild.²⁷⁸ Der Raster, welcher vorerst als Übertragungsmethode eingesetzt wurde, bildet zusehends die Basis für die meisten der folgenden Arbeitsmethoden und verwandelte sich zu einem selbständigen formalen Element im Bild. Die Offenheit seiner Ideen steht aber immer einer sehr analytischen, systematischen und gut durchdachten Arbeitsmethode gegenüber. Bis ungefähr 1987 tauchen optisch fotorealistische Arbeiten auf, die nach seiner Erkrankung nicht mehr vorzufinden sind. Close ist sicher kein orthodoxer Fotorealist, wie Bechtle oder Estes, trotzdem hat er repräsentative fotorealistische Arbeiten vorzuweisen, die bereits früh in seinem Werk auftauchen. Der zunehmende Automatismus (einer Arbeitsmethode) ließ ihn aber stetig nach anderen Ufern Ausschau halten. Close:

„Der Zweck dieses Unterfangens ist nicht einfach, ein Bild zu malen, sondern offenzulegen, woraus ein Bild besteht.“²⁷⁹

²⁷⁸ „[...] people think that just because you use a photograph there is only one kind of painting that could be made. Just as many different kinds of paintings can be made from a photograph as from life.“ Chase, McBurnett (c) 1972, S. 76. Interview mit Close.

²⁷⁹ Brehm 1994, S. 98. Close (1993 in einem Gespräch mit Brehm).

Die relevante Frage in Bezug auf seine Arbeit ist nicht, was Close als nächstes malen wird, sondern wie er es malen wird.

Technik: Fotografien, teilweise eigene und von professionellen Fotografen. Raster. Acryl, Öl, daneben Aquarelle. Spritzpistole, Pinsel. Unterschiedlichste Malmittel und Techniken.

Vorwiegende Themen: Porträt - Gesichter.

Vorbilder und Maler, von denen der Künstler inspiriert wurde: Jan Vermeer, Ad Reinhardt (beeinflusste seine Art zu denken)²⁸⁰, Willem de Kooning, Andy Warhol, Vija Celmins.

2.2.6. Robert Cottingham (*1935; Brooklyn – New York)

Der in New York geborene Robert Cottingham (Abb. 205) äußert sich zu seiner Kunst nur zaghaft und gibt sich zurückhaltend.²⁸¹ Als Meisel für seinen ersten Bildband über die Fotorealisten die Künstler bat, sich schriftlich über ihre Arbeit zu äußern, nahm Cottingham in nur einem Satz dazu Stellung: *„Ich möchte, dass meine Bilder Spannung ausstrahlen.“*²⁸² Es liegt ihm jedoch fern, seine Werke zu intellektualisieren oder interpretierend zu erläutern:

*„[...] I hate to intellectualize too much about my work. I would rather let the painting do the talking. [...] it doesn't bother me what anybody thinks of it really, because whatever they see in it, it's valid. I don't think anybody can look at a painting or appreciate a painting for the wrong reason.“*²⁸³

Obwohl er bis heute fotorealistisch arbeitet, wollte Cottingham nicht, dass er im dritten Bildband von Meisel aufgenommen wird, der 2002 publiziert wurde. Chase, die einen Aufsatz für den Band verfasste, äußerte sich dazu mit den Worten:

*„Robert Cottingham, a first-generation Photorealist, continues to paint straightforward, photo-derived illusionistic work but has expressed his wish not to be included in this book, seemingly to avoid the art-world opprobrium he feels is still associated with the genre.“*²⁸⁴

²⁸⁰ Storr 1998, S. 91. Interview mit Close (1997).

²⁸¹ Dies äußerte sich bereits im raren Vorhandensein von Informationen und Material zu Cottingham. Vgl. auch Fußnote 284.

²⁸² Meisel 1989, S. 145.

²⁸³ Chase, McBurnett 1972, S. 78. Interview mit Cottingham.

²⁸⁴ Chase 2002, S. 18.

Meisel teilte mir in einem Schreiben mit, dass diese Weigerung eng mit Chuck Close zusammenhing, mit dem Cottingham eine enge Freundschaft verbindet (siehe dazu die Fußnote).²⁸⁵

Bereits als Kind faszinierten ihn die Werbereklamen und Schriften, an denen es in New York nicht gerade mangelte.²⁸⁶ Diese Begeisterung hielt an und Cottingham arbeitete in den 60er Jahren als berufsmäßiger Künstler und Art Director in einer Werbeagentur.²⁸⁷ Die visuellen Eindrücke und Erfahrungen, die er in dieser Branche sammeln konnte, wirkten sich nachhaltig auf sein künstlerisches Werk aus: „[...] yes, I think a lot of advertising comes into play in my painting.“²⁸⁸ Um 1965 begann er hauptsächlich Einfamilienhäuser und Gebäude, die teilweise mit Werbeaufschriften versehen waren, nach Fotografien zu malen (Abb. 206, 207; 1965). 1969 entstand das Bild >20th Century Fox< (Abb. 208), das in gewisser Weise seine zukünftige Bildsprache einläutete. >20th Century Fox< erinnert an Edward Ruschas Arbeit >Large Trademark with Eight Spotlights< aus dem Jahr 1962 (Abb. 209). Die Gemälde aus dieser Periode (ca. 1965 - 1969) sind noch sehr von der Pop Art beeinflusst und wirken eher plakativ als fotorealistisch (dies gilt auch für manche Arbeiten nach 1970; vgl. Abb. 210, 1971; Abb. 211, 1985). Wesentlicher Antriebsmotor für Cottinghams Kunst war die Pop Art:

„Pop was really what started me. I don't think the whole movement [Fotorealismus] could exist without Pop art.“²⁸⁹

1970 malte Cottingham Bilder wie >Woolworth's< (Abb. 212) oder >Mode O' Day< (Abb. 213) in Öl. Beide Gemälde messen 198 x 198 cm, ein Format, das er in den meisten nachfolgenden Werken dieser Art beibehalten wird. Dynamisch durchkreuzen schräge und vertikale Linien die Bildfläche, die durch die Art der Aufnahmen, nämlich von unten nach oben und in Abweichung zur Frontale, also im schrägen Winkel zur Gebäudefassade,

²⁸⁵ „His denial of this is closely tied to the idolization and "friendship" with Chuck Close.

After a discussion I had with Chuck where we both determined that although he was a leading Photorealist and happy to be in both earlier books, he was no longer really part of the group and was not upset to be eliminated from the last book. In his discussions with Cottingham later that year he mentioned that since he was no longer a photorealist he would not be in the last book. Cottingham then decided that if Chuck had surpassed Photorealism, that he, Cottingham would also and he declined to be included also. Of course, Close is one of the most important artists of our time and Cottingham is on the very opposite end of that scale. Cottingham will never exist as anything BUT a photorealist and now that he is out of the series of books, he will probably fade even more and quicker. BUT so be it.“ Meisel, E-mail vom 30. März 2007. (Bis heute wurde, soweit mir bekannt, keine Monografie über Cottinghams Werk veröffentlicht.)

²⁸⁶ Cottingham fotografierte auch in anderen Städten. Arthur 1980, S. 68.

²⁸⁷ Chase, McBurnett 1972, S. 77. Interview mit Cottingham.

²⁸⁸ Ebenda, S. 77.

²⁸⁹ Chase, McBurnett 1972, S. 78. Interview mit Cottingham.

erzielt wurden. Das Schema in Abb. 214 verdeutlicht die Spannung, die im Wesentlichen durch die Hauptlinien des Dargestellten aufgebaut wird sowie durch das Nebeneinandersetzen von Farbflächen und deren scharfe Konturen. Ein kleiner Bereich der jeweiligen Fassade wird fokussiert, wobei die unterschiedlichen Werbeaufschriften eine evidente Rolle spielen und gleichzeitig als Titel der einzelnen Arbeiten fungieren. Markennamen und Reklameaufschriften sind oft nicht zur Gänze abgebildet, können aber vom Rezipienten vervollständigt werden oder ergeben ein neues Wort, das vom Künstler durchaus beabsichtigt ist. >Me< aus dem Jahre 1973 (Abb. 215) hält einen knappen Ausschnitt einer Werbereklame fest. Es könnte sich um eine Kino- oder Theateraufschrift handeln (siehe rechte Bildhälfte – Buchstaben „TO“ – für Tonight (!)). „Me“, daran lässt der Künstler keinen Zweifel, ist nur ein Teil eines Wortes. An der oberen Bildkante zeichnen sich noch Reste eines „A“ ab, während der Buchstabe am unteren Bildrand nicht mehr lesbar ist, durch die sichtbare Rundung aber auf R, S, O usw. eingeschränkt werden kann. In Zusammenhang mit den vorangehenden Lettern A, M und E könnte man die Einzelteile zum Wort „America“ vervollständigen. Da man aber nicht mit völliger Sicherheit davon ausgehen kann, dass „A“ der Anfangsbuchstabe des Wortes ist, bleibt es ein offenes Rätsel.

Trotz der immanenten Wortspielereien geht es Cottingham um Formen und Präsenz der Schriftzeichen. Die Spiegelung der Buchstaben auf der glatten Fläche, die Strukturen der einzelnen Lettern und die Schattenzonen sind in diesem Bild, wie in vielen weiteren, die wesentlichen Elemente. Lindey:

*„[...] the true subjects of his work are the abstract patterns he discovers in the contrasting diagonals, flat shapes, colours and linear flow of the neon tubes seen against their background.“*²⁹⁰

Dass den Künstler speziell die Strukturen und Oberflächen interessieren, zeigt sich auch deutlich in dem Gemälde >Bud< (Abb. 216, 1975). Die strukturierte Fläche der Glasbausteine und das sich darin reflektierende Licht machen einen wesentlichen Teil der Gesamtfläche des Bildes aus. Wie die anderen Fotorealisten, schärft auch Cottingham unseren Blick für das Besondere im Alltäglichen.

Er bevorzugt Aufschriften aus den 30er und 40er Jahren und begründete dies damit:

²⁹⁰ Lindey 1980, S. 117.

„[...] I am not doing it to be nostalgic. They just happen to be the most interesting signs around – the ones with the most texture, the most activity.“²⁹¹

Er fotografiert die Vorlagen für seine Gemälde selbst, wobei er nachträglich immer wieder Dinge verändert, weglässt oder ergänzt:

„[...] I do part of the composing with the camera, and then I come home and make sketches from them. I decide what's extraneous and what I have to add. Sometimes I can use exactly what I shot, but about half of the time I have to enhance it one way or another.“²⁹²

Wenn die Aufnahme seinen Vorstellungen entspricht, bedient er sich ebenfalls, wie Bechtle oder Bell, eines Projektors, um sie auf die Leinwand zu projizieren. Nach Festhalten der Komposition beginnt er mit Öl- oder Acrylfarben und Pinsel die malerische Ausarbeitung. Den glatten und präzisen Effekt durch Einsatz einer Spritzpistole lehnt er ab. Trotzdem zeigen seine Arbeiten eine ebene, gleichmäßige Oberfläche und Pinselspuren sind nicht sichtbar. Die Bilder wirken sehr graphisch, die Farben sind kräftig. Viel Zeit wendet er bei der Ausarbeitung jener Bereiche an, in denen zwei oder mehr Flächen aneinander stoßen. Ein Klebeband, um exakt gerade Linien zu erreichen, benutzt er aber nie.²⁹³ Dass Cottinghams Arbeiten oft gar nicht so extrem real wirken wie z. B. diejenigen von Estes, mag daran liegen, dass ihm eine realistische Wirkung nicht so wichtig ist.

„I think a lot of the realists are taking a scene and reproducing it as realistically as possible. I don't care about being realistic. In other words, I don't put in little rust spots or bolts that show. I'm not looking for that kind of realism. I'm just using the subjects as the stepping-off points to compose the painting.“²⁹⁴

Seine Fassaden präsentieren sich meist sauber, ohne Rostflecken oder andere Verunreinigungen (vgl. z. B. Abb. 217, 1975; Abb. 218, 1974). Wie er sich aber selbst äußerte, geht es ihm nicht darum jedes Detail der Aufnahme zu übernehmen. Die Detailliertheit der Darstellung scheute John Kacere in gleicher Weise. Kacere²⁹⁵, der seit 1969 fotorealistisch malte, hielt unzählige weibliche Torsi auf der Leinwand fest (Abb. 219, 1971; 220, 1989). Er malt die Haut ohne Haare, Falten oder andere Details bzw. Unebenheiten und idealisierte die vorgegebenen Tatsachen, so wie Cottingham seine Fassaden.

²⁹¹ Chase, McBurnett 1972, S. 77. Interview mit Cottingham.

²⁹² Ebenda, S. 77.

²⁹³ Chase, McBurnett 1972, S. 77. Interview mit Cottingham.

²⁹⁴ Ebenda, S. 78.

²⁹⁵ Kacere starb 1999.

In einigen Arbeiten nahm Cottingham die Fokussierung etwas zurück und bezog größere Teile der Gebäudefassade mitein; so geschehen in >Bacon & Eggs< (Abb. 221, 1972; hier ist sogar das Trottoir sichtbar!) oder >Barrera-Rosa´s< (Abb. 222, 1985), das zusätzlich durch das riesige Format von 150,4 x 427,4 cm eine Ausnahme darstellt. Menschen sind aber nicht vorhanden, da Cottingham, ähnlich wie Blackwell, der Meinung ist:

„[...] to me the things I pick out to paint say more about a man than a painting of a man.

Who made this thing, who put that sign up – it´s a statement in itself.“²⁹⁶

Neben den Formen und Strukturen spielen, wie bereits erwähnt, glatte spiegelnde Flächen eine Rolle, in denen sich die Umgebung oder die Schriftzüge selbst reflektieren. >Roxy< (Abb. 223, 1972) ist dafür ein frühes Beispiel, jene Arbeit, mit der Cottingham auf der documenta 5 vertreten war. Die schwungvoll geformten, rötlich eingefärbten Neonröhren ziehen sich von links unten nach rechts oben über die glatte, dunkle Glasfläche. Die schmalen Röhren der Buchstaben, die in der Nacht grell leuchten, erreichen durch die 4-fache Reihung eine gesteigerte räumliche Präsenz. Der geradlinige blaue Schriftzug im unteren Bereich steht dem lebendigen Roxy-Schwung differenzierend gegenüber und stellt den Ruhepol der Fläche dar, die durch ihre reflektierende Eigenschaft das Auge zusätzlich fordert. Andere Beispiele dieser Art stellen >Buschs< (Abb. 224, 1974), >Radios< (Abb. 225, 1977), oder >Kurtz< (Abb. 226, 1977) dar, die etwas detailfreudiger und weniger graphisch wirken.

Zwischen 1972 und 1977 lebte Cottingham mit seiner Familie in London. Dadurch änderte sich aber weder sein Motiv, noch die Art und Weise der Darstellung. Er malte in England ebenso nach amerikanischen Aufnahmen und reiste sogar mehrmals in die USA, um sich neue Fotovorlagen zu beschaffen.²⁹⁷ Meisel begründete diese Haltung damit, dass der Fotorealismus eine „ganz und gar amerikanische Stilrichtung“ sei und Cottingham „daher seine Inspiration und Motive nur in Amerika finden kann“.²⁹⁸ Dies trifft aber so nicht zu. Erstens, und dies wurde bereits erwähnt, war der Fotorealismus nicht allein auf die USA beschränkt. Zweitens hat z. B. Richard Estes, ein durch und durch amerikanischer Fotorealist, Stadtansichten von Barcelona, Paris, London oder Hiroshima in sein Œuvre miteinbezogen (siehe 2.2.8.). Und drittens wäre im Fall von Cottingham, hätte er Reklameschriften in London fotografiert und auf die Leinwand gebracht,

²⁹⁶ Chase, McBurnett 1972, S. 78. Interview mit Cottingham.

²⁹⁷ Meisel 1989, S. 146.

²⁹⁸ Ebenda, S. 146.

höchstwahrscheinlich kein wesentlicher Unterschied feststellbar gewesen (sofern man auf typisch englische Markennamen verzichtet). Die meist extreme Close-up Einstellung seiner Arbeiten würde Diskrepanzen (z. B. in der Architektur) leicht ausschließen lassen.

In den späten 80er Jahren tauchte ein neues Thema in seinen Arbeiten auf: Eisenbahnwaggon. Die Formen, Farben und Strukturen der Waggon faszinierten ihn und wie gewohnt konzentrierte er sich auf einen kleinen Bereich des tonnenschweren Transportmittels (Abb. 227, 1989; 228, 1989).²⁹⁹ Der Rost, den man in den vorangegangenen Bildern vergeblich sucht, kommt hier auf seine Rechnung. Das rot-grün-bräunliche Kolorit mit den unterschiedlichsten Nuancen sprachen Cottingham an. Er mische teilweise Sand in die Farbe, um den entsprechend optischen, leicht körnigen und rauen Eindruck zu erreichen. Ungewohnt sind die vollkommen frontalen Ansichten, ganz im Gegensatz zu der sonst üblichen Dynamik. Die Neonlichter und bunten Schilder aus Plastik und Metall stehen nun dem rostigen, monochromen Eisen gegenüber. Cottingham interessierte sich besonders für die Koppelungen, Räder, Leitern, Ketten und Verbindungsstellen (Abb. 229, 1989), wobei die entstandenen Gemälde reliefhafte bis skulpturale Züge annahmen. Wenn er in den Reklamebildern realistische Details dem Dekorativen opfert, so scheint im Motiv des Materials der Eisenbahnwaggon jedes Detail an Farbe und Form wichtig. In gewisser Weise erinnern sie an die Maschinenteile von Blackwell.

Über späte Arbeiten lässt sich nur schwer eine präzise Auskunft geben, da sie kaum dokumentiert sind. Das Motiv der Reklameschriften ist nach wie vor Thema seiner Arbeiten sowie neue Objekte, z. B. die Schreibmaschine oder Werkzeugteile (vgl. Anhang Abbildungsteil). Er ist nach wie vor ein Fotorealist, teilweise zusehends graphischer und distanzierender.³⁰⁰ Die Arbeiten wirken, als wären sie mit der Spritzpistole umgesetzt worden.

Cottingham hält einerseits Fragmente der städtischen Umgebung fest und andererseits banale Ausschnitte rostiger Waggon, die durch ihre facettenreichen Farbtöne und formalen Teile Schönheit und ein skulpturales Eigenleben entfalten.

²⁹⁹ Vgl. Arbeiten von Charles Sheeler (1883 – 1965), z. B. >Rolling Power<, 1939, Smith College Museum of Art, Northampton, Massachusetts (Abb. in: *Robert Bechtle: A Retrospective*. Ausstellungskatalog. San Francisco 2005, S. 49.).

³⁰⁰ Meisel, E-mail vom 01. Juni 2007.

Der Künstler ist der Meinung, dass der Gegenstand auf seine wesentlichen Elemente reduziert werden und das Bild eine objektive und unsentimentale Beobachtung der Wirklichkeit festhalten sollte. Eine ausgewogene Komposition ist für Cottingham wesentlich, mehr als vielleicht für andere Fotorealisten. Der Gebrauch der Kamera hilft ihm das „Objekt der Begierde“ zu isolieren, welches er meist überarbeitet und „manipuliert“. Ein erfolgreiches Bild, so der Künstler, besteht aus Widersprüchen, es sollte *„humorvoll und düster, realistisch und abstrakt, gefühlvoll und zurückhaltend“* sein.³⁰¹

Obwohl er es vermeiden will, rufen einige seine Motive eine gewisse Nostalgie hervor. Der Rückgriff auf Reklameaufschriften v. a. der 30er und 40er Jahre mit ihrem „gestrigen Flair“ verweisen auf eine rasende Konsumindustrie. Seine Wortspiele durch Fragmentierung verraten den Humor des Künstlers (vgl. „ha“, „oh“), lassen aber andererseits auf das Dickicht an Informationen schließen, in der einzelne Produktreklamen verloren gehen.

Das erdige, alte Eisen steht den neuen, modernen und „kalten“ Materialien gegenüber und verbirgt ein Moment der Sehnsucht nach dem Alten. So transportiert Cottingham nicht nur Formen, Strukturen und Farben, sondern regt uns an, über unsere eigene schnelllebige Kultur nachzudenken.

Technik: Eigene Fotografien. Projektion. Öl, Acryl. Gouache, Aquarell.

Vorwiegende Themen: Reklametafeln, Werbeaufschriften, Eisenbahnwaggons.

Vorbilder und Maler, von denen der Künstler inspiriert wurde: Edward Hopper, Piet Mondrian, Roy Lichtenstein.

2.2.7. Don Eddy (*1944, Long Beach - Kalifornien)

Mit dem Geburtsjahr 1944 gilt Don Eddy (Abb. 230) als jüngster Fotorealist, der 1969 erste Arbeiten vorweisen konnte. Einem Versuch mit dem Thema eines touristischen Paares (Abb. 231, 1969) folgten einige Arbeiten mit Darstellungen von Flugzeugen in meist ausschnitthaften Ansichten (Abb. 232, 1969). Ab 1970 schien er seine Motive gefunden zu haben, die ihn in den nächsten Jahren begleiteten: das Automobil (Abb. 233, 1971) und Schaufensterfronten (Abb. 234, 1973). Da sein Vater eine Autowerkstatt besaß, war Eddy

³⁰¹ Sager 1973, S. 226. Künstler-Statements.

von klein auf von Fahrzeugen umgeben. Von daher kannte er auch die Spritzpistole, die zur Lackierung der Karosserien verwendet wird. Früh mit diesem Malutensil vertraut, entwickelte Eddy beim Einsatz der Spritzpistole eine meisterliche und ganz eigene Technik. In fast pointillistischer Manier sprüht er einzelne Farbtupfer auf die Leinwand, wobei die Pistole nah an die Oberfläche herangeführt werden muss. Gefühl beim Betätigen des mechanischen Sprühgeräts sowie der Farbdosierung sind vonnöten. Die Oberfläche ist zwar sehr glatt, durch die Art des Auftrags jedoch in sich fein strukturiert (Abb. 483).³⁰² Dabei verwendet der Künstler hauptsächlich drei Farben, die er in dünnen Schichten übereinander sprüht.³⁰³

Um zu passenden fotografischen Vorlagen zu kommen, die seinen Bedürfnissen entsprachen, begann er selbst zu fotografieren, da er nach dem Durchblättern unterschiedlicher Magazine und Zeitschriften kaum entsprechende Bilder finden konnte.³⁰⁴

Seine frühen Arbeiten zeigen Close-up Aufnahmen, wie Stoßstangen oder Radabdeckungen. >Bumper Section XI: Isla Vista< (Abb. 235, 1970), >Bumper Section XXI: Isla Vista< (Abb. 236, 1970) und >Harley Wheel Hub< (Abb. 237, 1970) sind Beispiele dieser Art. Besonders die ersten zwei erwähnten Arbeiten beinhalten ein abstraktes Moment; einerseits durch den extremen „Zoom“, andererseits aufgrund der verzerrenden Spiegelung auf den geformten, silbernen Stoßstangen. Das sich spiegelnde Umfeld ist in >Bumper Section XI: Isla Vista< kaum zu identifizieren, wobei in >Harley Wheel Hub< trotz Verzerrung der fotografierende Künstler, parkende Autos, eine Straße und der bewölkte Himmel deutlich erkennbar sind (vgl. Blackwell >Enfanta<, 1973, Abb. 124). Bei einigen dieser Arbeiten mag man an das optische Zerrbild der Anamorphosen denken (Abb. 238, ca. 1780). Sein Interesse an Reflexionen wird er weiterverfolgen und – entwickeln.

Selten ist bei Eddy ein Auto zur Gänze sichtbar. Entweder wird es durch harte Schnitte zum Fragment (Abb. 239, 1971) oder durch Schilder, Zäune, Stangen oder Sonstiges teilweise verdeckt (Abb. 240; 241, beide 1971). Eine seltene Ausnahme wie der blaue

³⁰² Er arbeitet ausschließlich mit der Spritzpistole, wandte die pointillistische Technik aber nicht in allen Arbeiten an.

³⁰³ „Through experimentation and research, Eddy found that three colors – phthalocyanine green, burnt sienna, and dioxazine purple – when optically mixed, produce a richer black and, when sprayed in transparent layers, result in an optically alive and complete color palette.“ Meisel 1993, S. 161.

³⁰⁴ Foote 1972, S. 80. Interview mit Eddy.

Cadillac in >Untitled< (Abb. 242, 1971) zeigt den Vierräder ganz an den oberen Bildrand gerückt. Zwei Drittel der Leinwandfläche werden von der Straße eingenommen, auf der sich die Schattenspiele von Laubbäumen abzeichnen. Durch die Bildkonventionen wird der vordere Straßenbereich als Raum wahrgenommen, welcher überbrückt werden muss, um zu dem Auto zu gelangen, auf dessen lackierter Oberfläche durch Lichteinwirkung ein abstraktes Muster zu sehen ist. Struktur und Raum sind Schwerpunkte in Eddys Kunst, der sich wie folgt dazu äußerte:

*„The whole question of balance and structure is very important in my work. [...] the subject matter is dictated to me by the kind of painting problems I'm interested in. [...] what I'm interested in is formal visual problems, [...]. I'm not interested in the subject matter in any specific way, except as it relates to formal problems, [...].“*³⁰⁵

*„Innerhalb dieses Rahmens [ein bestimmtes formales Problem] neigt man dazu, sich für das zu entscheiden, was man am besten kennt. [...] Zwei Hauptprobleme sind: zum einen das Verhältnis zwischen „realem“ und illusionärem Raum und der Leinwandoberfläche, zum anderen schlicht die Frage, wie wir Objekte im Raum wahrnehmen. Der Akzent liegt auf dem Verhältnis zwischen illusionärem Raum und Leinwandoberfläche. [...] Leben oder Tod der Arbeit hängen von den internen räumlichen Spannungen ab, [...].“*³⁰⁶

Für Eddy ist die Wahl des Motivs zweitrangig, wenn nicht überhaupt nebensächlich.³⁰⁷ Es geht ihm um malerische Probleme, vor allem um das Verhältnis von realem Raum und flacher Leinwand sowie die Spannung zwischen flacher Leinwand und illusionistischem Raum. Die Fotografie schiebt sich quasi zwischen diese Spannungen. Er erklärte:

„It [die Fotografie] adds another element [...] of special tension, because it raises the question of whether you are looking at an illusion of objects in space, or a representation of a flat piece of paper – a photograph – which is in turn a representation of things in space. So when you add the photograph in there between the things in space and the painting, the painting begins to flatten out as you think of it as a photograph and not an illusion of space. So it's important in that sense, but the idea of being photographic or true to life doesn't really interest me. It's the references between what we know, what we see, what

³⁰⁵ Ebenda, S. 81.

³⁰⁶ Sager 1973, S. 227. Künstler-Statements.

³⁰⁷ Trotzdem wird nie ein Motiv gänzlich willkürlich gewählt. Auch wenn formale oder andere Aspekte eine primäre Rolle spielen mögen, wird immer ein gewisses Interesse am Objekt selbst vorhanden sein, speziell dann, wenn, wie es bei den Fotorealisten meistens zutrifft, das Motiv in unzähligen Bildern immer wieder aufgegriffen wird.

*we think we see and what 's there, between the surface of the canvas – those are the real problems, it seems to me.*³⁰⁸

Die Schichtung von Raum und die Wahrnehmung, die zwischen Dreidimensionalität und Flachheit, zwischen realen Raum und illusionistischem, zwischen planer Leinwand und Fotografie hin- und herpendelt, versuchte Eddy in unterschiedlicher Weise in seinen Arbeiten zu thematisieren, wie weitere Beispiele noch zeigen werden.

Ein Element, das der Künstler aufgriff, um die Bildebene zu definieren und diese dem Rezipienten bewusst vor Augen zu führen, sind Maschendrahtzäune, die er meist in einem „all-over“ über die Leinwand spannte und so eine Barriere zum Dargestellten aufbaute. >Private Parking X< (Abb. 243, 1971) ist ein Exempel, das zudem gut veranschaulicht, wie Eddy arbeitet. Als Grundlage verwendet er meist mehrere Aufnahmen, die er nachträglich bearbeitet. Für die späteren Schaufensterbilder fertigte er oft ungefähr vierzig Fotografien an, um die gesamte Abbildung scharf darstellen zu können.³⁰⁹ Er arbeitet stets nach Schwarz-Weiß-Fotografien und bestimmt die Farbe frei während des Malprozesses: „[...] the color system just develops within the painting itself.“³¹⁰ Einen Projektor setzte er nie ein, sondern versieht die Vorlage sowie die Leinwand mit einem Raster, um die Quelle maßstabgetreu übertragen zu können. Für >Private Parking X< wurden wie üblich mehrere Fotos geschossen; drei davon werden stellvertretend abgebildet (Abb. 244 - 246). Das erste Foto zeigt die Aufnahme des Automobils, das zweite Reklameschilder für eine Kreditkarte und das dritte ist die bearbeitete, gerasterte Vorlage von Eddy, wobei er zwei Felder aussparte, die für die Werbeschilder vorgesehen waren. Die Kombination einzelner Elemente verschiedener Aufnahmen (auch der Maschendrahtzaun wurde separat fotografiert; er war an dieser Stelle in der Realität nicht vorhanden.) führte dann zum Endprodukt (Abb. 243). Durch das freie Zusammenstellen der Fotovorlage finden sich manchmal bereits verwendete Elemente erneut in anderen Bildern (vgl. Abb. 247, 1971).

Die „realistische“ Komposition mittels eines illusionistischen Raumes wird durch den flächendeckenden Zaun überspannt, der die Ebene der Leinwand thematisiert und die optische Grenze zwischen realem Raum und zweidimensionaler Malerei bildet. Spannung

³⁰⁸ Foote 1972, S. 81. Interview mit Eddy.

³⁰⁹ Lindey 1980, S. 120.

³¹⁰ Foote 1972, S. 80. Interview mit Eddy.

entsteht durch das geometrische Muster des flachen Zaunes und der Darstellung von Raum dahinter. Eddy:

„It [der Zaun] was added to create a double compositional situation. The fence is completely representational, real, and at the same time geometric. It imposes a very formal abstract structure, and has a fieldlike composition, no center of interest in itself. [...] The fence made reference to the integrity of the surface of the canvas. There was illusion behind it and you acknowledge the presence of that illusion, but at the same time it created a barrier.“³¹¹

In einigen Arbeiten beschäftigte sich Eddy mit Autowracks, die ihn wahrscheinlich aufgrund der extremen Verformungen angesprochen haben dürften (Abb. 248, 1971). Gleichzeitig schleicht sich ein Vergänglichkeitsmoment ein, womit derartige Sujets automatisch assoziiert werden (vgl. dazu Salt 2.2.12.).

Ein anderes Motiv, mit dem der Künstler seinem Interesse an Räumlichkeit und Wahrnehmung nachgehen konnte, sind Schaufensterfronten. Das Fenster repräsentiert ähnlich wie der Maschendrahtzaun die Grenze zwischen Räumen. Es stellt selbst eine Fläche dar, wobei dessen Transparenz den Blick auf den Raum dahinter freigibt. Die spiegelnden Eigenschaften wiederum erzeugen eine dritte sichtbare, räumliche Ebene.

>Bananas, Appels, Avocados, Tomatoes< (Abb. 249, 1973) zeigt die Auslage eines kleinen Supermarkts. Das Fenster beansprucht fast die gesamte Leinwandfläche, nur im rechten oberen Bildbereich ist ein Teil der Markise zu sehen (vgl. Zaun). Dicht an der Scheibe, im Supermarkt, befinden sich Obst- und Gemüsesorten gestapelt, dahinter ist noch ein Regal zu sehen. Die Beleuchtung des Geschäftes scheint im Raum zu schweben und wirkt äußerst dynamisierend. Deutlich werden die umliegenden Hochhäuser im Glas reflektiert und geben einen Eindruck der Umgebung, die eigentlich außerhalb des Blickfeldes liegt. Diese Tatsache muss für Eddy sehr spannend sein, da es sich um einen Raum handelt, der vor der Bildebene liegt, also normalerweise nicht sichtbar ist, mit dem Raum des Betrachters aber nicht ident ist.

Im Gegensatz zu Blackwell, der häufig Schaufenster von Modegeschäften und Boutiquen malte, konzentrierte sich Eddy auf Supermärkte, Fleischhauer (o. ä.; vgl. Abb. 234) und Schuhgeschäfte.

³¹¹ Ebenda, S. 81.

In >Silver Shoes< (Abb. 250, 1974) sind unzählige Schuhpaare in einer Auslage zu sehen, die durch die kaum wahrnehmbaren Halterungen spielerisch im Raum verteilt sind. Eddy fertigte viele Fotografien an, um das gesamte Sujet in gleichmäßiger Schärfe darstellen zu können. Ähnlich der Kamera kann sich das Auge immer nur auf eine Ebene konzentrieren. Wie im realen Leben vor dem Schaufenster, vollführt man im Gemälde von Eddy diese Sprünge, mit dem Paradoxon, dass es sich um keinen tatsächlichen Raum handelt, sondern um eine reine (und starre) Illusion (vgl. Blackwell z. B. Abb. 131, 132.). Die selbst gewählten Farbtöne präsentieren ein farbenfrohes Warenangebot.

Manchmal finden sich Bilder wie >Pontiac Showroom Window< (Abb. 251, 1972), in dem die räumliche Situation um eine weitere Ebene gesteigert wurde. Der über Eck gehende, verglaste Schauraum bietet Einblick in die Verkaufsräumlichkeiten sowie in den Außenraum *hinter* dem Gebäude. Das Podest im unteren Bildbereich definiert den Ort vor dem Fenster, wobei die Reflektionen, wie gewohnt, die Umgebung in die Bildfläche holen. Ein Vergleich mit der Vorlage (Abb. 252) verdeutlicht, dass sich Eddy hier ziemlich genau an das Vorgegebene hielt.

Um 1974/1975 tauchten Silber- und Glaswaren in seinem Sujet auf (Abb. 253, 1979; 254, 1975), die in den 1980er Jahren von Plastikwaren, meist in Form von Spielsachen, abgelöst wurden (Abb. 255, 1982). Die Objekte befinden sich meist auf Glasflächen und in vielen Fällen dient eine Spiegelfläche als Hintergrund, wodurch es zu einer Verdoppelung der einzelnen Gegenstände kommt, die allein schon durch ihre enge Platzierung Paradebeispiele für ein *horror vacui* darstellen.

Die Glaswaren auf den Glasflächen in >G – III< (Abb. 253) beginnen ineinander zu verschmelzen. Die schwarzen Vorderkanten der Regalböden sind noch gut erkennbar und erleichtern einigermaßen die Orientierung. Die Durchsichtigkeit sowie die Spiegelungen der Flächen und Lichter ergeben ein schwer überschaubares Feld von Räumlichkeit, Struktur und Form. Es ergibt sich ein nahezu abstraktes Flächenmuster, das die Wahrnehmung herausfordert.

Die Silberwaren im Bild >Gorevic Silver I< (Abb. 256, 1975 - 76), die selbst farblos sind, reflektieren das Licht und das Kolorit der Umgebung. Die Ähnlichkeit der einzelnen Teile und die dichte Anordnung lassen keine vorgegebene Richtung und Fokussierung erkennen. Durch das Ineinanderdringen der einzelnen Teile wird die räumliche Wahrnehmung und Orientierung erschwert und in Spannung gehalten.

Das Moment von Schwerelosigkeit, wie es sich z.B. in den Glaswarenbildern abzeichnet, wurde für Eddy immer wichtiger. Standen vorerst noch die bunten Spielsachen auf den Glasregalen (Abb. 255), lösten sie sich in den 80er Jahren von jeglicher Bezugsfläche und schweben ohne erkennbare Beziehung vor einem nächtlichen Himmel (Abb. 257, 1985), über einer Stadt oder vor einer lesenden Frau (Abb. 258, 1984). Der Evangelist Matthäus aus dem Œuvre Caravaggios musste für solche Phantasien ebenfalls herhalten (Abb. 259, 1986).³¹²

Diese Arbeiten entfernen sich vom „traditionellen“ Fotorealismus und weisen surrealistische und, wie im Spätwerk feststellbar, spirituelle Tendenzen auf (vgl. Abb. 260, 1990). Die Gemälde entstanden zwar nach wie vor auf der Basis von Fotografien, stehen aber außerhalb des Rahmens oder Aufgabengebietes dieser Stilrichtung, da sie keine Alltagsrealität mehr darstellen und sich mit utopischen, lebensfremden und übernatürlichen Bereichen auseinandersetzen (und teilweise sehr mit Kitsch sympathisieren).

Zu seinen späten Werken zählen hauptsächlich Landschafts- bzw. Naturmotive, die oft aus mehreren Leinwänden bestehen (Abb. 261, 1990; Abb. 262, 1998 - 99). Exotische Inselträume (Abb. 263, 1992) oder die vier Jahreszeiten (Abb. 262) sind genauso Inhalt wie religiöse Themenbereiche (Abb. 264, 1995).

Eddy wechselte im Laufe der Jahre häufig seine Motive, wobei er sich in den 80er Jahren durch einen spirituellen Einschlag und lebensfremden Darstellungen mit einigen Bildern nur mehr am Rande des Fotorealismus bewegte. Die späten Landschafts- und Naturbilder kommen der Realität wieder näher, stehen aber ganz diametral zum Sujet eines typisch Amerikanischen Fotorealismus, wie wir es von Cottingham oder Bechtle gewohnt sind. Sein Motiv des Automobils und der Schaufensterfronten, mit ihrem Überangebot für eine Konsumgesellschaft, wechselten zu einer beruhigenden landschaftlichen Szenerie.

Im Frühwerk interessierte sich Eddy für die Spannung zwischen Raum und Ebene sowie für Form und Struktur. Später spielen emotionale und spirituelle Komponenten eine wichtigere Rolle und das nebensächliche Motiv scheint an Bedeutung gewonnen zu haben und soll, so scheint es, zur Kontemplation dienen.

Technik: Eigene Fotografien; Raster, Spritzpistole (pointillistischer Auftrag). Acryl.

³¹² Michelangelo Merisi, gen. Caravaggio; >Hl. Matthäus mit dem Engel<, um 1597 - 98.

Vorwiegende Themen: Auto(wracks), Schaufenster (Supermärkte, Schuhe, Autohändler, Silberware, Spielsachen). Spätwerk: Landschaft.

Vorbilder und Maler, von denen der Künstler inspiriert wurde: Jean Auguste Dominique Ingres, Hans Hofmann (räumliche Spannung und Farbsysteme).

2.2.8. Richard Estes (* 1936; Kewanee - Illinois)

Richard Estes (Abb. 265) ist ein durch und durch figurativer, realistischer Künstler, der bereits 1968 seine erste Ausstellung fotorealistischer Arbeiten in der Allan Stone Gallery in New York City hatte.³¹³ Damit war er der erste Fotorealist, der zu dieser Zeit eine Einzelausstellung seiner Arbeiten vorweisen konnte. Bis heute ist er ein führender und ganz in der „Tradition“ gebliebener Amerikanischer Fotorealist, der mit ästhetischen und späteren panoramaartigen Stadtansichten besticht.

Erste Versuche begannen 1966/67 meist mit Close-up Ansichten von Autoteilen, in denen sich die Umgebung spiegelte (Abb. 266, 1967 - 68; Abb. 267, 1967).³¹⁴ Doch finden sich schon zu dieser Zeit Arbeiten wie >Food Shop< (Abb. 268, 1967) oder >Hot Girls< (Abb. 269, 1968), welche die nachfolgenden großzügigen Stadtansichten bzw. eng verbauten urbanen Straßenzüge einläuteten. Die Wahl seines Sujets kommentierte Estes kurz und bündig:

“I think the explanation is that for the past twenty years I’ve lived in a man-made environment and I’ve simply painted where I’ve been. If I had lived in Maine, I certainly would not have painted the same things. I would be out there painting rocks and trees. You look around and paint what you see. That’s what most painters have done.”³¹⁵

Sein Interesse für die Spiegelung an den Fensterfronten, wie wir sie bereits bei Blackwell oder Eddy kennen gelernt haben, ist schon in frühen Motiven vorzufinden (Abb. 270, 1967).

³¹³ Perreault 1986, S. 14.

Estes geht sogar soweit, nur realistische Maler als Künstler zu betrachten: „I do feel an affinity with all realist painters; I don’t really consider someone a painter unless the individual is a realist. I love realist painting no matter what it is, but it’s certainly got to be a painting of something.“ Arthur 1978, S. 20. Konversation mit Estes (1977). Während seiner Ausbildung am Chicago Art Institute in den 50er Jahren, malten dort viele Studenten gegenständlich und nur wenige abstrakt, wie Estes im gleichen Interview mitteilte. S. 15.

³¹⁴ Estes bezog die Fotografie bereits nach Beendigung seines Studiums in seine Arbeit ein, da ihm keine Modelle mehr zur Verfügung standen. Zudem arbeitete er vorerst in der Werbebranche und hatte mit Fotos zu tun. Arthur 1978, S. 19. Konversation mit Estes (1977).

³¹⁵ Ebenda, S. 19.

Gemälde wie >Food Shop< (Abb. 268) erinnern an Aufnahmen von Eugène Atget³¹⁶ (Abb. 271, 1911; 272, 1908), dessen Werk er schon damals kannte und bewunderte.³¹⁷ Die sich in die Tiefe ziehenden und manchmal v-förmig teilenden Straßenschluchten finden sich sowohl bei Atget als auch bei Estes (vgl. Abb. 273, o. J., mit Abb. 274, 1980; Abb. 275, 1900, mit Abb. 276, 1972; Abb. 277, um 1900, mit Abb. 278, 1973). Linien, v. a. horizontale und diagonale, sind für seine bildlichen Kompositionen wesentlich.

Einen Themenbereich bilden die Werke mit Ausschnitten von U-Bahn-Waggonen, Busse, Straßenbahnen oder anderen öffentlichen Verkehrsmitteln. Dazu gehören unter anderem >Subway< (Abb. 279, 1969), >Escalator< (Abb. 280, 1970), >Bus Interior< (Abb. 281, 1981), >The Plaza< (Abb. 282, 1991) oder >Broadway Bus< (Abb. 283, 1996). Dabei sind dem Künstler nicht die Transportmittel an sich von Bedeutung, sondern der so erzeugte Zug in die Tiefe, wodurch der Rezipient regelrecht aufgesaugt und in den Hintergrund gezogen wird. In den meisten Arbeiten hat Estes durch die Wahl seines Standortes während des Fotografierens diese extreme Perspektive ins Bild geholt.³¹⁸ Manchmal treten ein paar menschliche Wesen in Erscheinung, die bei Estes jedoch grundsätzlich eher selten vorzufinden sind. Meist nur klein im Hintergrund zu sehen, an den Rand gerückt, den Betrachter den Rücken zukehrend oder ausnahmsweise im Schaufenster spiegelnd, wie der Künstler selbst in >Double Self-Portrait< (Abb. 284, 1976), geht jeder Protagonistencharakter verloren. >Water Taxi, Mount Desert< (Abb. 285, 1999) steht mit der in der Nähe dargestellten Personen ziemlich allein auf weiter Flur. Menschen im Bild implizieren, laut Estes, eine emotionale Ebene, die er vermeiden möchte, denn vorrangig geht es ihm um eine rein visuelle Erfahrung:

*„[...] the Escalator is a good example. If there is a figure on the escalator it becomes romanticized [...]. It changes one's reaction to the painting and destroys the feeling of it to put a figure in because when you add figures then people start relating to the figures and it's an emotional relationship. The painting becomes too literal, whereas without the figure it's more purely a visual experience.“*³¹⁹

³¹⁶ 1856 – 1927. „Französischer Fotograf, der um die Jahrhundertwende als Vorlagenfotograf für Maler arbeitete, die nach seinen Fotos ihre Bilder malten. Aus diesem Grunde richtete er sich die Motivwahl seiner Fotografie hauptsächlich auf das Pariser Straßenmilieu mit Läden, Schaufenstern, Parkanlagen und typischen Vorstadtmenschen.“ DuMont's Künstlerlexikon 1997, S. 33.

³¹⁷ Arthur 1978, S. 26. Konversation mit Estes (1977).

³¹⁸ Es gibt auch frontale Ansichten, diese sind aber in der Minderheit.

³¹⁹ Arthur 1978, S. 26. Konversation mit Estes (1977).

Estes will jedes narrative oder emotionale Moment ausschalten.³²⁰

Er fotografiert vorzugsweise sonntags, außerhalb des sonst turbulenten Treibens, und nimmt abgelichtete Personen, die sich in Städten wie New York wohl kaum vermeiden lassen, aus der Fotovorlage raus. Er beschränkt sich nicht auf eine Aufnahme, sondern fertigt jeweils mehrere an (auch Detailaufnahmen; vor Ort macht er zudem manchmal lose Skizzen). Einerseits will Estes verschwommene Partien vermeiden, um den Blick des Betrachters in keiner Form zu lenken.³²¹ Alles soll in gleicher Schärfe und Sorgfalt bearbeitet und dargestellt sein. Andererseits erhält er mehr Informationen, die er beliebig verändern kann, indem er Dinge hinzufügt, weglässt oder verschiebt. „*I don't try to change things, I try to make it a little clearer*“, war seine Antwort auf die Frage, ob er die fotografische Vorlage umfangreichen Veränderungen unterziehe.³²² Das Foto betrachtet er mehr als „*a sketch to be used*“ als „*a goal to be reached*“, mit dem er einen Moment anhalten kann und in kurzer Zeit eine Menge an Informationen erhält.³²³ Abgesehen davon ist er nicht weiter an der Fotografie interessiert und bevorzugt den Entscheidungsfreiraum der Malerei:

*„There's a lot of things in painting that you have more control over than you have in a photograph. You can't just ask the people to go away so you can take a picture, or move this car over there. In a painting you can make this line a little stronger, change the depth, things like that.“*³²⁴

Er verwendet keine Spritzpistole, sondern arbeitet mit dem Pinsel, wobei er seine persönliche Handschrift nicht gänzlich zu verbergen sucht, wie es ein Detail aus dem Bild >Downtown< (Abb. 286, 1978) verdeutlicht. Einzelne Pinselstriche sind aus der Nähe betrachtet gut erkennbar.

Für Estes kommen nur eigene Fotografien in Frage:

*„When you use the photograph, you are using the values, but you are adding line and space and movement, coming from your experience. [...] I don't think I could use someone else's photograph of some place I've never been to and make a painting. Although I could copy the photograph, I really wouldn't have a feeling for the place. You're always remembering, and the photograph is like a reference you use, a sketch.“*³²⁵

³²⁰ „*I don't want any kind of emotion to intrude.*“ Ebenda, S. 26. „*They [seine Bilder] are rather straightforward. They have the emotion of the subject.*“ Perreault 1986, S. 17.

³²¹ Chase, McBurnett (b) 1972, S. 79. Interview mit Estes.

³²² Chase, McBurnett (b) 1972, S. 79. Interview mit Estes.

³²³ Perreault 1986, S. 30.

³²⁴ Chase, McBurnett (b) 1972, S. 79. Interview mit Estes.

³²⁵ Zit. nach Perreault 1986, S. 19.

In den frühen 70er Jahren findet sich noch vermehrt die Fokussierung auf ein bestimmtes Geschäft, Schaufenster oder eine Straßenecke (Abb. 287; 288, beide 1970). Obwohl er immer wieder kleinere Ausschnitte wählt, handelt es sich bei den meisten Arbeiten um einen ausgedehnten Blickwinkel (Abb. 289, 1972). Wie Abb. 289 zeigt, positioniert sich der Künstler manchmal ganz nahe an die Schaufensterfront, wodurch der Zug in die Tiefe verstärkt wird und sich aufgrund der so hervorgerufenen Spiegelung das Bild gleichsam verdoppelt. >Miami Rug Company< (Abb. 290, 1974) ist ein Musterbeispiel dieser Dualbilder, wobei das Fenster an Präsenz verliert und die Reflexion in den Vordergrund tritt. Der erste Blick kann hier leicht irritierend wirken. Ein spätes Werk aus dieser „Reihe“ ist >New York< (Abb. 291) aus dem Jahr 1999.

Das Licht ist eine zentrale Komponente in seinen Bildern, wobei er schattige und sonnenbestrahlte Zonen geschickt ausbalanciert. In Kombination mit dem Liniengefüge, das seine Bilder beherrscht, entstehen spannende und dynamische Kompositionen. Im Ausnahmebeispiel >Williamsburg Bridge< (Abb. 292, 1995) werden genau diese Elemente zum Thema und auf einen Höhepunkt getrieben.

Bevor andere Gemälde vorgestellt werden, sei Estes Arbeitsweise kurz beleuchtet, mit der er unter den Fotorealisten ziemlich alleine dasteht. Er verwendet grundsätzlich weder einen Projektor noch einen Raster.³²⁶ Er überträgt die Vorlage frei auf die grundierte Leinwand, indem er mit verdünnter Acrylfarbe (in einen Umbraton) die generellen Umrisse lose übersetzt und noch durchaus Änderungen vornimmt. Ein Detail aus dem Bild >Downtown< zeigt den oberen Teil des linken Hochhauses im skizzenhaften und fertigen Zustand (Abb. 293, 294, 1978). Nach dem ersten, recht schwungvollen Auftrag, der das Motiv in seinen Grundzügen festhält, arbeitet er mit Acryl sukzessive daran weiter, indem er die einzelnen Bereiche genauer ausformuliert und Farbe einbringt. Dabei konzentriert er sich immer auf das Gesamtbild.³²⁷ Alle diese Arbeitsschritte gehören noch in die Kategorie der Untermalung, für die Estes ungefähr eine Woche benötigt. Danach

³²⁶ Er projiziert gelegentlich ein Dia auf die Wand, um es in vergrößertem Maßstab zu sehen und Details besser erkennen zu können. „I project slides to look at them, blow up details so I can see very clearly exactly what’s happening. I don’t project them on the canvas though.“ Chase, McBurnett (b) 1972, Interview mit Estes.

Meisel teilte mir mit, dass Estes die Fotografie in unterschiedlicher Art und Weise überträgt: „He has used photography in many ways and has projected as well as gridded and just transposed visually.“ Meisel, E-mail vom 10. Juni 2007.

³²⁷ „I find it easier to get the overall effect first, the big areas, then work down into smaller and smaller areas. In that way I’m in control of the painting all of the time. I can’t finish everything individually; it has to be finish all the same time.“ Arthur 1978, S. 31. Konversation mit Estes (1977).

geht er an die Überarbeitung der Acrylschicht mit Ölfarben, da er dadurch mehr Tiefe, Farbwerte und Kontraste erreichen kann.³²⁸ Dieser Teil ist zeitintensiver und dauert ungefähr zwei Monate.³²⁹ Abb. 295 (vgl. mit Abb. 296) zeigt einen weiteren Ausschnitt aus dem zuvor genannten Bild und macht deutlich, dass sich Estes noch während der Arbeit für z. B. ein anderes Auto bzw. eine andere Variante entscheidet. Abb. 297 – 299 zeigen die dazugehörigen Fotografien (Bild: Abb. 300, 1987).³³⁰ Die erste Entscheidung, den Bus zu malen, fiel dem Entschluss, doch die beiden parkenden Automobile einzubauen, zum Opfer. Weitere Vergleiche zwischen Fotografie und Bild machen deutlich, dass er Dinge verändert, verschiebt (z. B. bleibt mehr Raum zwischen den Fahrzeugen, er änderte die Perspektive und die Höhe der Gebäude) oder eliminiert (das weiße Schild im Vordergrund wurde weggelassen). Durch seine konglomeratische Arbeitstechnik wird klar, dass seine Fotografien dem Wert eines Skizzenblocks entsprechen. Obwohl jedes Gemälde im Grunde genommen auf einem bestimmten Foto beruht, klammert er sich nicht daran, seinen Gegenstand nach Zeit und Raum so begrenzt wiederzugeben, wie ihn die Kamera festgehalten haben mag.

Geschickt versteckt ist seine Signatur, die er auf einem Reklameschild im Hintergrund verewigte (Abb. 300, roter Pfeil). Viele Fotorealisten signieren ihre Gemälde auf der Rückseite oder in manchen Fällen so schlau verpackt, wie es Estes oft praktiziert. Aufgrund des realen und fotografischen Eindrucks der Bilder würde eine Signatur am rechten oder linken unteren Bildrand störend wirken. Trotzdem sind immer wieder Arbeiten zu finden, die auf der Vorderseite auf ihren Urheber hinweisen (z. B. häufig bei Ralph Goings).³³¹ Franz Gertsch signiert seine Bilder überhaupt nicht mehr und wenn, dann nur auf ausdrücklichen Wunsch in Ausnahmefällen. Fälschungen fürchtet er nicht, mit dem schlichten Kommentar: „*Das soll erst einmal einer nachmachen.*“³³²

Abb. 301 – 303 zeigen die fortschreitenden Arbeitsstadien zu >Baby Doll Lounge<, 1978 (Abb. 304). Das gesamte Motiv wird stets im Auge behalten und aus einer vorerst skizzenhaften Darstellung wird eine präzise ausgearbeitete Stadtlandschaft. „*I try to make*

³²⁸ Estes: „*The oil gives a greater depth and more control of the gradations of color, blending for example. It's a much richer look than acrylic. Acrylic is easier to work with; it's good for underpainting and dries quickly, so it's easy to make big corrections. With oil you have to know pretty much what should be there because of the differences in the characteristics and drying times of the colors.*“ Arthur 1978, S. 40. Konversation mit Estes (1977).

³²⁹ Im Vergleich zu anderen Fotorealisten, die oft sechs Monate oder sogar ein Jahr an einem Bild malen, ist Estes ein sehr „flotter“ Maler.

³³⁰ Für >Downtown< fertigte Estes 75 Fotovorlagen an. Arthur 1978, S. 31. Konversation mit Estes.

³³¹ „*I think most do sign on the back but they also sign in front.*“ Louis Meisel, E-mail vom 25. Jänner 2007.

³³² Zit. nach Reinhard Spieler; E-mail vom 29. Jänner 2007.

*it as accurate as I can [...].*³³³ Auffallend ist, dass sich in seinen städtischen Ausschnitten wenig oder kaum Unrat und Müll findet, eine Reinheit die der realen Welt fehlt. Dazu äußerte sich Estes offen:

*„I only eliminate garbage because I couldn't really get it to look right. It's really a technical deficiency on my part. I really try to make things look dirty, but it's interesting because even in a photograph it doesn't look as dirty as it really is.“*³³⁴

Weiters liegt dem Künstler daran, die Unordnung und das Durcheinander, das grundsätzlich in Großstädten herrscht, auszuräumen und zu harmonisieren:

*„I'm not trying to save the world. [...] Its [Bild] function is to do something positive to our lives. I guess it would involve pleasure and satisfaction, a sense of completeness that life itself doesn't have. Order. You take the elements of reality, but you eliminate the chaos.“*³³⁵

Es handelt sich im Grunde nicht um die Realität oder Wirklichkeit, sondern um eine geordnete und somit künstliche, potenzierte Form dieser. Canaday meinte:

*„If the function of art is to impose order on the chaotic material of human experience [...], then Estes is a classicist in paintings like this one [...].“*³³⁶

Konträr zu Cottingham oder Salt, die während ihres Aufenthaltes in London weiterhin nach Fotografien arbeiteten, die sie in Amerika aufgenommen hatten, scheute sich Estes nicht davor, auch europäische oder sogar asiatische Städte in seinen Werkkatalog aufzunehmen und spricht für seine Offenheit. Er reiste mehrmals nach Europa und verewigte u. a. Venedig, Rom (Abb. 305, 1986), Florenz (306, 1985), Salzburg (!), Abb. 307, 1982), Paris (Abb. 308, 1985), London (Abb. 309, 1989), Barcelona (Abb. 310, 1988) und Hiroshima (Abb. 311, 1990) auf der Leinwand.³³⁷ Wie in einigen dieser Arbeiten, so begann Estes Ende der 80er Jahre erhöhte Standpunkte zu wählen und zog sich aus dem Kern der Städte ein wenig zurück (vgl. Abb. 306, 308, 310). Er bevorzugte zunehmend ein horizontales Format, panoramaartige Ausblicke und eine geringere klaustrophobische Dichte. Die Ansichten geben mehr Luft zum Atmen. Ähnlich wie bei den

³³³ Arthur 1978, S. 31. Konversation mit Estes (1977).

³³⁴ Chase, McBurnett (b) 1972, S. 79 - 80. Interview mit Estes.

³³⁵ Zit. nach Perreault 1986, S. 17.

³³⁶ Canaday 1978, S. 10.

³³⁷ Es ist schnell ersichtlich, dass es sich bei diesen Arbeiten um keine amerikanischen Stadtteile handelt, sei es durch die Architektur, die parkenden Autos, bestimmte Sehenswürdigkeiten oder Reklameaufschriften. Die Titel selbst geben genaue Auskunft über die Örtlichkeit. Estes ist es also wichtig, das „Fremde“ klar offen zu legen.

Fensterspiegelungen, muss nun das Auge die Leinwand mit den panoramaartigen Ansichten nach und nach abtasten, um die weitwinkelige Sicht erfassen zu können.³³⁸ Auf einen Blick ist das Dargestellte kaum wahrnehmbar. Seine Technik verfeinerte er zusehends und nahm die Pinselstruktur etwas zurück.³³⁹

Im Spätwerk entwickelt sich ein neuer Themenbereich, der sich bereits in Arbeiten wie >View of 34th Street from 8th Avenue< (Abb. 312, 1979) entfernt ankündigte. Die Eigenheit des nassen, glänzenden Bereichs der Straße schien Estes besonders interessiert zu haben. Das Element Wasser spielt dann in >Central Park, Looking North from Belvedere Castle< (Abb. 313, 1987) oder in >View of the Pont Neuf, Paris< (Abb. 308, 1985) sowie >View of Florence< (Abb. 306, 1985) eine zunehmend evidentere Rolle. Schlussendlich fotografierte er von Fähren aus, die meist selbst nur fragmentiert am linken oder rechten Bildrand angedeutet werden, jedoch jenen Tiefenzug übernehmen, der sonst den Straßen auferlegt war. Im Hintergrund ist häufig eine Stadtsilhouette zu sehen (Abb. 314, 1998). In >View of Manhattan from New Jersey< (Abb. 315, 1997) treffen diese Fakten ebenfalls zu, trotzdem scheint der Wasserstrudel im Vordergrund das Hauptelement zu sein. Bilder wie >Lake Champlain< (Abb. 316, 1997) oder >Vinalhaven, Maine< (Abb. 317, 1997) thematisieren ganz offensichtlich den Glanz und die Bewegung der Wasseroberfläche bei abendlicher Stimmung. Nur ein Küstenstreifen, keine Stadtsilhouette ist im Hintergrund zu sehen. Die Bewegung des Wassers in einem ganz bestimmten, unwiederbringbaren Moment festzuhalten und bis ins Detail studieren zu können ist nur dank der Fotografie möglich. Damit findet sich im Spätwerk, natürlich neben dem gewohnten Sujet, eine beruhigende und beinahe sentimentale Tendenz. Chase sprach von einem „*hypnotic sense of frozen motion*“.³⁴⁰

Estes repräsentiert mit seinen Stadtansichten Amerika. Er ist der moderne Canaletto von heute und zu einem führenden Vertreter der Fotorealisten geworden, obwohl er sich nicht gerne als solcher bezeichnet sieht:

³³⁸ Aufnahmen mit einem extremen Weitwinkelobjektiv.

³³⁹ „*In the process of having painted steadily now for [...] years, each year I get a little more adept. It becomes easier and the paintings are more refined. I see a lot of the early paintings that look very unfinished. That's the main thing, [...], I would just get rid of a lot of the blotches, sharpen things up, adjust the values, [...].*“ Arthur 1978, S. 43. Konversation mit Estes (1977).

³⁴⁰ Chase 2002, S. 20.

“Unfortunately it has been too easy for anybody to take a photograph, trace it, and make a lousy painting. Photorealism, in that sense, has been bastardized. I can sympathize with a lot of people who just reject it outright, because, like anything else, there is so much bad stuff around. I always thought of myself as a Realist painter.”³⁴¹

Damit spricht er stellvertretend für einige seiner „Mitstreiter“.

New York, seine Heimat und Umgebung, wurde zum häufigsten Motiv der urbanen Kernstücke, die eine zeitlose Qualität besitzen. Er zeigt eine von Menschen geschaffene Welt, deren Bewohner meist unsichtbar bleiben. Seine beinahe sterile Klarheit korrespondiert mit der eigenartigen Menschenleere. Er konzentriert sich auf die Architektur, Schaufenster, Straßenmöblierung, parkende Autos und die öffentlichen Verkehrsmittel, sowohl am Land wie auf dem Wasserweg. Im letzteren wird das „blaue Element“ zeitweise selbst zum Protagonisten, die das genaue Beobachten eines bestimmten Moments erlauben, der realiter nie festgehalten werden kann.

In Ruhe kann der Betrachter die Reflektionen und die Komplexität der städtischen Motive studieren und unsere Sehgewohnheiten sowie Wahrnehmung hinterfragen. Die Banalität impliziert zugleich ein neues Bewusstsein für alltägliche Dinge und Erscheinungen:

„A lot of people have said they never noticed any of this until they saw my paintings. They’ve lived in New York all their lives and it’s always been there, but people simply didn’t see it because their eyes were not attuned to it.”³⁴²

Technik: Eigene Fotografien, Skizzen. Freie Übertragung auf die Leinwand, manchmal Einsatz des Projektors oder eines Rasters. Öl, Acryl. Pinsel.

Vorwiegende Themen: Schaufenster, Stadtansichten, Fahren am Wasserweg mit Ausblick.

Vorbilder und Maler, von denen der Künstler inspiriert wurde: Giovanni Antonio Canal, gen. Canaletto, Jan Vermeer, Thomas Eakins, Eduard Degas, Edward Hopper.

2.2.9. Audrey Flack (*1931; New York – New York)

Audrey Flack (Abb. 318) ist eine der wenigen weiblichen Vertreterinnen.³⁴³ In vielen ihrer Arbeiten ist die feminine Note deutlich zu spüren. Sie lieferte im Bereich des Stilllebens

³⁴¹ Zit. nach Perreault 1986, S. 19.

³⁴² Arthur 1978, S. 31. Konversation mit Estes (1977).

³⁴³ Z. B. neben Arne Besser, Idelle Weber (beide erst in den 70er Jahren).

einen wesentlichen und ganz ungewöhnlichen Beitrag, angehäuft mit persönlichen und sentimental Bezügen. Seit 1962 setzte sie die Fotografie als einen Ausgangspunkt in ihrer Malerei ein, wobei Arbeiten ab 1964 zum Fotorealismus gerechnet werden.³⁴⁴ Um 1983 startete sie mit einer zweiten Karriere als Bildhauerin, malte zwar weiterhin, aber nicht mehr fotorealistisch.

In den 50er Jahren finden sich meist abstrakte Kompositionen (Abb. 319, 1949 - 50), kleine Stillleben und Porträts (Abb. 320, 1956). Die Farbpalette war von dunklen Tönen beherrscht und der Auftrag pastos. Ihre Berufung war aber die gegenständliche Malerei:

*„I always wanted to draw realistically. For me art is a continuous discovery into reality, an exploration of visual data which has been going on for centuries, each artist contributing to the next generation's advancement. [...] I also believe people have a deep need to understand their world and that art clarifies reality for them.“*³⁴⁵

Ab 1962 verwendete sie als Grundlage ihrer Bilder Fotografien aus Magazinen und Tageszeitungen. Das Gemälde >Kennedy Motorcade< (Abb. 321) aus dem Jahr 1964 wird als erste fotorealistische Arbeit angesehen, wobei es sich um eine noch recht malerische Ausführung handelt. Ganz ungewohnt und auffallend ist das Thema: Kein banaler Gegenstand oder Ausschnitt des urbanen amerikanischen Lebens wurde aufgegriffen, sondern eine politisch wichtige und prominente Person bzw. Ereignis. Flack ist die einzige Künstlerin (unter den Amerikanischen Fotorealisten), die in ihrer Frühphase mediale und politisch brisante Themen in ihre Kunst einbezog. Die 1960er Jahre waren in den USA bekanntlich ein unruhiges und bewegtes Jahrzehnt: die Wahl John F. Kennedys 1960 zum Präsidenten und seine Ermordung 1963; der tragische Tod der US-Filmikone Marilyn Monroe; Rassenunruhen und die Tötung des radikalen Bürgerrechtlers Malcolm X 1965 und jene des Friedensnobelpreisträgers Martin Luther Kings 1968; Proteste gegen die Beteiligung der USA am Vietnamkrieg sowie die Ermordung des Präsidentschaftskandidaten Robert Francis Kennedy. Ereignisse, die auch Flack bewegten und beschäftigten.

>Kennedy Motorcade< basiert auf einer farbigen Journalistenfotografie. John und Jackie Kennedy sowie der damalige Gouverneur von Texas, John Bowden Connally, sitzen in

³⁴⁴ Gouma-Peterson 1992, S. 16. Meisel 1989, S. 241.

Flack, die selbst u. a. Kunstgeschichte studierte, machte darauf aufmerksam, wie sehr reproduzierte Kunstwerke in fotografischer Form, welche als Lehrmittel eingesetzt werden, das Sehen und die Vorstellung beeinflusst. Lindsey 1980, S. 50.

³⁴⁵ Zit. nach Hills 1992, S. 46 (1974).

einem Cabriolet, und warten, nach Ankunft der Kennedys am Flughafen von Dallas, auf ihre Fahrt in die Stadt. Die texanische Novembersonne erhellt die Szene. Der Betrachter weiß, wie dieser Tag enden wird, weil es sich nicht um irgendeine Fahrt, sondern um Kennedys letzte handelt, deren Bilder medial um die ganze Welt gingen und eine internationale Erschütterung auslöste. Das Cabrio, der texanische Gouverneur und das berühmte pinke Kostüm von Jackie Kennedy lassen keinen Zweifel, dass es sich um dieses geschichtliche Ereignis handelt (vgl. Abb. 321a). Das Motiv impliziert ein zusätzlich narratives Moment, das vom Rezipient übernommen wird, der das Ereignis komplettiert und mit dem Attentat verbindet, das kurze Zeit später folgte. Im gleichen Jahr malte sie >Two Women Grieving over Kennedy Outside a Dallas Hospital< (Abb. 322, 1964). Nicht das ständig reproduzierte Foto der trauernden Jackie Kennedy nahm sie zur Hand, sondern wählte ein Bild zwei anonymen Frauen, die ihren Schmerz über den überraschenden Tod des Präsidenten ausdrückten.

>Immaculate Conception Marching for Freedom< (Abb. 323, 1965) oder >War Protest March< (Abb. 324, 1969) thematisieren den Widerstand gegen den Vietnamkrieg. Erstes basiert auf einer zeitgenössischen Fotografie, die drei Nonnen zeigt, welche den Marsch anführen und die Männer „beschützen“, für sie eintreten. Die weibliche Stärke und Entschlossenheit der Ordensschwester und deren Idealismus beeindruckte Flack. >War Protest March< geht auf eine eigene Fotografie zurück, welche die Künstler vor Ort aufnahm. Die Demonstration fand kurz nach Luthers Ermordung statt. Sie wählte ein Foto für ihr Bild, das die Aufschriften der Transparente gut lesen lässt und die Ernsthaftigkeit und multikulturelle Beteiligung des Marsches ins Zentrum rückt.

Neben den politischen Arbeiten tauchen ein paar Gemälde auf, die auf Urlaubsaufnahmen aus Oaxaca (Mexiko) zurückgehen, an dieser Stelle aber nicht weiter besprochen werden.

Grundsätzlich sind die Arbeiten der 60er Jahre von politischen oder medialen Ereignissen geprägt, die Flack berührten. Die Grundlage bildeten hauptsächlich Fotografien aus Illustrierten und Zeitungen, wobei der fotografische Eindruck durch die noch teilweise starke malerische Qualität etwas gebrochen ist.

Einen Wendepunkt stellte 1969 der Auftrag für ein Familienporträt von Oriole Farb dar (Abb. 325), für das Flack erstmals einen Diaprojektor einsetzte. Wie sie erzählte, kam sie spontan auf die Idee, sich mittels einer Projektion zu behelfen:

„I photographed the family, posing them in what I felt was the family balance. I started by drawing on canvas with charcoal, as was my usual practice. When I had completed three of the four figures, I became impatient, wanting to get beyond this stage and on with the painting. It also seemed a waste, since all of the charcoal lines would eventually be eliminated by being painted over. It was late in the night and I suddenly had rapidly and proceed with the painting. To this point I had only been working with the live models and with photographs. I owned no projector but was so excited by the idea that I called a friend who immediately responded to the urgency of my request. [...] This was the beginning. It opened up a new way of seeing and working. I started to paint directly with no preliminary drawing, thinking in terms of mass, volume, silhouette, and edge.“³⁴⁶

Peter und Oriole Farb sowie ihre beiden Söhne sind frontal und ohne ein Lächeln dargestellt. Der jüngste Sohn spielt mit seiner eigenen Kamera auf die Tätigkeit von Flack an. Seine Haltung verrät, dass er selbst in Kürze den Auslöser betätigen wird. Der ältere Sohn zeigt sich eher gelangweilt, der Vater mit ernster, die Mutter mit neutraler Miene. Im Hintergrund befindet sich ein tibetanisches Kunstwerk aus der Sammlung von Oriole Farb, die selbst ein Museum leitete. Die Farben sind bunt, beinahe kräftig, die persönliche Handschrift zurückgenommen, Licht- und Schattenpartien stark ausgearbeitet. Der goldene Trompe l’oeil Rahmen baut eine Distanz zwischen Bild und Betrachter auf und reiht es in die traditionelle Malerei ein. Dies ist umso bemerkenswerter, da kaum ein Fotorealist seine Arbeiten mit einem Rahmen, ob gemalt oder echt, versieht. Häufig ist die Leinwand nur mit einer dünnen Holzleiste eingefasst bzw. ohne jede nachträgliche Bearbeitung. Jeder auffällige Rahmen würde grundsätzlich im Widerspruch zum fotografischen Eindruck stehen.³⁴⁷

1971 und 1972 ging Flack dazu über Motive künstlerischer bzw. religiöser Natur zu wählen. Sie malte Michelangelos „David“ (Abb. 326, 1971), die Kathedralen von Siena (Abb. 327, 1971) und Amiens sowie den schiefen Turm von Pisa (Abb. 328, 1971). Alles europäische Kunstwerke, die mit Amerika nichts zu tun haben. Bekannter und wichtiger sind ihrer Bilder der Macarena Esperanza (Abb. 329, 1971; Schmerzensmadonna aus Sevilla) und Dolores von Córdoba (Abb. 330, 1971; Schmerzensmadonna aus Córdoba), spanische, barocke Skulpturen des 17. Jahrhunderts, die noch heute verehrt werden und die trauernde, schmerzerfüllte

³⁴⁶ Zit. nach Hills 1992, S. 60.

³⁴⁷ Obwohl im Grunde genommen die Fotografie nicht das eigentliche Thema der Fotorealisten ist.

Jungfrau darstellen.³⁴⁸ Die reich geschmückten und bunten Madonnen sprachen Flack aufgrund der spirituellen und feministischen Thematik an und boten eine gute Grundlage, sich mit Licht und Farbe auseinander zu setzen, die zusätzlich durch die visuelle Erfahrung und Änderung beim Einsatz der Diaprojektion verstärkt werden bzw. sich ändern.³⁴⁹ Ihr neues Malutensil war die Spritzpistole (seit 1971), die in den folgenden Jahren häufig zum Einsatz kam und einen fotoähnlichen Eindruck sublimierte. Meist malte sie mit Öl- über Acrylfarben (wie Estes). Während der Projektion des Dias auf die Leinwand, deckte sie Fläche für Fläche ab, um dann die einzelnen Objekte mit der Spritzpistole auszuführen. Die europäischen Motive stammen von kommerziellen Dias und Postkarten.

1974 fertigte Flack ihr erstes auf einem Foto basierende >Selbstporträt< (Abb. 331) an. Den Kopf auf die rechte Seite gedreht, den Mund leicht geöffnet und die linke Hand in einem Sprachgestus erhoben, scheint sie dem Betrachter etwas mitteilen zu wollen. Das Gemälde ist in einer präzisen Spritzpistolentechnik ausgeführt und wirkt durch die Größe von 203,2 x 162,6 cm wie ein riesiges Poster.

Die Jahre zwischen 1973 und 1977 waren eine sehr produktive Phase, die neben anderen Arbeiten von zwei Serien beherrscht wurde: die Gray Border- (1974 - 75) und die Vanitas-Gruppe (1976 - 1977).³⁵⁰ Die Bilder sind moderne Varianten des Stilllebens und voll von persönlichen, emotionalen, symbolhaften und spirituellen Anspielungen. Flack ist mit ihren teils eigenwilligen Zusammenstellungen unterschiedlicher Gegenstände viel mitteilbarer und emotionaler als die anderen Fotorealisten mit vorwiegend unpersönlichen Motiven.

Das Arrangieren und Fotografieren der Stillleben nahm oft Wochen oder Monate in Anspruch. Aus unzähligen Aufnahmen wählte Flack die entsprechende Vorlage. Sie wollte das Objekt unter konstanten Bedingungen genau studieren können und die fotografischen Möglichkeiten ausnutzen: „Soft-“ und „Sharp-focus“ wurden in die Malerei übernommen, die glänzenden Oberflächen so gut wie möglich übertragen und die stärkere Farbbrillanz, aufgrund der Beleuchtung des Dias, umgesetzt (vgl. Abb. 332, 1974). Flack äußerte sich zur Fotografie:

³⁴⁸ Die Statuen wurden in den Osterumzügen in der semana santa (Osterwoche) auf Wagen herumgeführt. Anm. Pippal.

³⁴⁹ *“The light image from the slide then became the basis for the alternations and intensity of color she would bring to painting.”* Hills 1992, S. 60.

³⁵⁰ Gray Border-Serie: >Spaced Out Apple< (Abb. 333), >Strawberry Tart Supreme< (Abb. 334), >Grand Rosé<, >Leonardo's Lady<, >Buddha< (Abb. 335), >Queen< (Abb. 340), >Gambler's Cabinet<. Vanitas-Gruppe: >World War II< (Abb. 344), >Marilyn< (Abb. 342), >Wheel of Fortune< (Abb. 343).

„Meine „Nikon“ wurde zur Erweiterung meiner eigenen Augen. Dank ihrer Wechseloptik sieht sie, was ich mit bloßem Auge nicht sehen kann. Sie hält Ereignisse augenblicklich, [...] fest, sie lässt alles Bewegte erstarren. Ich verwendete die Kamera, um einen Protestmarsch gegen den Krieg festzuhalten. Dann malte ich ihn. Ich konnte die Maschierer studieren, ihre offenen Münder, ihr Schreien, ihr Singen, Farben, Formen, Raum, Ausdruck, Licht – alles still erstarrt in meinem Atelier. [...] ungezwungen die Ergebnisse der Fotografie und des Dias studieren. [...] Ich erkannte in der Verwendung der Fotografie eine unschätzbare Hilfe, um das Studium von Zeit, Raum, Realität und Emotionen voranzutreiben.“³⁵¹

Einige Stillleben beschäftigen sich ausschließlich mit Lebensmitteln, meist Obst oder Süßwaren. >Spaced Out Apple< (Abb. 333) oder >Strawberry Tart Supreme< (Abb. 334), beide aus dem Jahr 1974 (gehören zur Gray Border Serie), werden stellvertretend genannt.³⁵² Die unterschiedlichen Oberflächen und Konsistenzen sind gut nachvollziehbar: die glatte Außenhaut des Apfels, das saftige Fruchtfleisch der Orange und ihre strukturierte, porige Außenschale, die reifen Erdbeeren mit dem transparenten, gestockten Gelatineüberzug, die geschlagene Sahne und die süße, zähflüssige Schokolade. Durch Close-up und Blow-up erhalten die Esswaren eine überdurchschnittliche Präsenz, werden dem Betrachter regelrecht aufgedrängt und verlieren ihren Bezug zur Realität. Der graue Rahmen hebt das bunte, teils grelle Kolorit noch deutlicher hervor, nimmt aber die Darstellung vom Betrachtterraum heraus und grenzt sie zugleich ab. In >Buddha< (Abb. 335, 1975) ragen die Perlenkette und das grüne Satinband über die rahmende Einfassung hinaus. Alloway spricht von einer Funktion als *„color intensification and diffusion“*.³⁵³ Dabei bezog er sich wahrscheinlich auf Flacks eigene Aussage, die dazu Stellung nahm und sich dahingehend äußerte, dass *„the gray tone“* als *„a basis of judgment“* fungiert.³⁵⁴

³⁵¹ Sager 1973, S. 228. Künstler-Statements.

³⁵² Alloway sieht einen eventuellen Zusammenhang zu Arbeiten von Ben Schonzeit, der bereits seit 1970 fotorealistische Bilder mit verschiedensten Lebensmitteln malte. Alloway 1992, S. 72.

³⁵³ Alloway 1992, S. 72.

³⁵⁴ *„It [der graue Rahmen] has to do with my involvement with both space and light. [...]. The gray border was created to establish a median plane and a median tone in order to measure space, depth, and light. When the gray border functions as neutralized light, I thought in terms of applying colors to project forward or to recede, the gray tone acting as a basis of judgment, a foil against which the colors and values of the objects could emerge – red, yellow, blue, green always measured against a steady, non-interfering gray. The observer always can measure distances himself by comparing the colors to the gray border.“* (Audrey Flack, 1980). Real, Really Real, Super Real 1981, S. 158.

Bilder wie >Jolie Madame< (Abb. 336, 1972) oder >Chanel< (Abb. 332) sind Stillleben, die neben reifen Früchten aus Make-up-Produkten, Schmuck, Parfümflaschen, kleinen Porzellanfiguren und anderen wertvollen Gefäßen und Gegenständen zusammengesetzt sind. Die funkelnden, glänzenden Oberflächen reizten Flack, die die Dinge eng in Verbindung mit dem Bedürfnis des Menschen nach Luxus und Verschönerung sieht:

*„Whether you’re putting on mudcake or lipstick from Bloomingdale’s, it’s all part of a very human instinct and it’s very important that it be seen [...]“*³⁵⁵

Ein stets wiederkehrendes Thema in ihrem Œuvre ist die Vergänglichkeit des Lebens bzw. die Konfrontation mit dem Tod. >Royal Flash< (Abb. 337, 338; 1973) dreht sich um Laster, Glück und Flüchtigkeit. Zwischen den Spielkarten sind alkoholische Getränke, Zigaretten und Geld zu finden. Negative Assoziationen sind vorhanden, sofern die Dinge im Übermaß genossen und zur Sucht werden. Die Karten im unteren Bildbereich sind direkt dem Rezipienten zugewandt, der dadurch den Part des Gewinners übernimmt.³⁵⁶ Die Taschenuhr im Vordergrund impliziert ein zeitliches Moment und weist auf die Vergänglichkeit der Dinge hin. Das Glück kann sich im Nu wieder ins Gegenteil wenden. Üppiger, symbolischer und persönlicher, aber auch komplexer sind Stillleben wie >Queen< (Abb. 340, 1976) bzw. die Serie der Vanitas-Gemälde.³⁵⁷ >Queen< ist als ein Selbstporträt zu verstehen. Der deutlichste Hinweis ist das Medaillon im unteren Bildbereich, das Flack selbst sowie ihre alte Mutter zeigt. Die Ölfarben beziehen sich auf Flack als Künstlerin, der goldene Anhänger enthält den Anfangsbuchstaben ihres Nachnamens. Die Spielkarte mit der „Königin der Herzen“ könnte sich auf ihre Mutter beziehen. Die Uhr im oberen Bildbereich macht deutlich, dass sich die Zeit nicht aufhalten lässt und sich die Dinge ändern werden. Die Rose wird verwelken, die Früchte werden ungenießbar werden und der alternde Mensch kämpft mit dem „Stacheln“ des Todes.³⁵⁸ Zugleich wird mit dem Thema des Bildes ein feministischer Diskurs angeschnitten. Flack verfolgte folgenden Gedanken in Bezug auf die Schachfigur der „Königin“:

³⁵⁵ Lindey 1980, S. 52.

³⁵⁶ Die Karten in Kombination mit den Würfeln zeigen ein „Lucky 7“. Alloway 1992, S. 67. >Solitaire< (Abb. 339, 1974) bezieht den Betrachter noch direkter ins Bild ein, indem die rechte Hand des Spieler angeschnitten wird.

³⁵⁷ Flack bewunderte die akribisch ausgeführten Gemälde von Maria van Oosterwyck (1630 - 1693). Hills 1992, S. 83. Vgl. Abb. 341, 1668.

³⁵⁸ Vgl. Hosea 13, 14: „Aus der Gewalt der Unterwelt sollte ich sie befreien? Vom Tod sollte ich sie erlösen? Tod, wo sind deine Seuchen? Unterwelt, wo ist dein Stachel? Meine Augen kennen kein Mitleid.“ Neue Jerusalem Bibel 1985, S. 1300.

„I intentionally included a chess queen and not a king in order to reinforce the concept of the painting. I remember the thought [...] that all games traditionally accept the king as higher ranking than the queen. In the game of chess, the queen is expendable even though she is capable of making the most powerful moves on the board. The king, who rigidly moves one square at a time and is perhaps the most powerless and impotent piece, dominates the game because when he is captured the game is lost. The painting suggests autobiographical narrative and also includes objects more universal in nature. I hope that the combination of the two will inspire the view to pause and reflect upon the ever present questions of male and female, more particularly the female muses.”³⁵⁹

>Marilyn< (Abb. 342, 1977), zur Vanitas-Reihe gehörend, kann u. a. als Hommage an Monroe verstanden werden und erinnert den Betrachter an ein menschliches Schicksal. Die Taschen- und Sanduhr, die brennende Kerze, das Kalenderblatt, welches nicht zufällig den Monat August zeigt, in dem Monroe starb, thematisieren die verrinnende Zeit; die Rose, die Früchte und der Spiegel symbolisieren wiederum die Vergänglichkeit. Die Gegenstände sind in teilweise ungewöhnlichen Positionen zu sehen und können auch die Gravitation außer Kraft setzen. Die Schauspielerin war zu Lebzeiten ein viel umjubelter Hollywoodstar und strahlte Sexappeal aus. Das deformierte Spiegelbild mag auf die Vermarktung und Verzerrung der Person Monroe hinweisen, die auch ein Opfer der Medien wurde. Flack ist in zweifacher Weise im Bild verankert: Einerseits durch das alte Foto, das sie als junges Mädchen mit ihrem Bruder zeigt, und andererseits durch Pinsel und Farben, die sie als Künstlerin ausweisen, die ihre Arbeitsinstrumente nach eigenem Willen kreativ einsetzen kann. Monroe war wie Flack einmal ein kleines, einfaches Mädchen, wurde aber durch ihre Prominenz zur Medienware. Die Zeit verstreicht, lässt sich nicht mehr zurückdrehen, Dinge verändern sich und was bleibt, sind Erinnerungen. Das Bewusstsein dieser Fakten soll den Betrachter erreichen und kann als „carpe diem“ und Widerstands-Aufruf verstanden werden. *„I think all three paintings [die Vanitas-Bilder] are a protest. They are saying fight back [...]“*, erläuterte Flack.³⁶⁰

>Wheel of Fortune< (Abb. 343, 1977 - 78) zeigt erneut die gewohnte Sanduhr, den Spiegel (zweifach), eine brennende Kerze, ein Kalenderblatt und einen riesigen Totenkopf. Über der Tarotkarte ist eine Fotografie von Flacks Tochter Melissa zu sehen, die 1959 auf die Welt

³⁵⁹ [Audrey Flack, 1980]. Real, Really Real, Super Real 1981, S. 158.

³⁶⁰ Zit. nach Lindey 1980, S. 52.

kam und seit ihrer Geburt an Autismus³⁶¹ leidet. Flack selbst spiegelt sich kaum sichtbar in der silbernen Kugel im rechten oberen Bildrand wider und baut dadurch eine Mutter-Tochter-Beziehung auf. Gouma-Peterson meinte:

*„The painting then, in spite of the central presence of death, also provides hope through the continuity of life and the mastery of fate through creative energy.“*³⁶²

Wie es die Tarotkarte andeutet (Fortune), lässt sich das Leben nicht in allen Dingen lenken, auch Glück oder Schicksal spielen eine Rolle. Dass die Embleme des Todes bei Flack immer glänzend, blühend, reif und unversehrt dargestellt sind, lässt einen Funken der Hoffnung und Zuversicht aufkommen und sind ein offener Protest gegen den Tod und die Vergänglichkeit.

In >World War II< (Abb. 344, 1976 - 77) griff sie erneut soziale und politische Inhalte auf. Der Fokus liegt auf der integrierten Fotografie, die Häftlinge eines Konzentrationslagers zeigt. Der Davidstern im unteren Bildbereich verweist auf die jüdische Herkunft der Männer, die fragend durch den Drahtzaun blicken. Wie auch in den zwei anderen Vanitas-Bildern, erhält die Darstellung durch das Arrangement der Gegenstände und die brennende Kerze einen altarähnlichen Charakter.

Um 1980 beginnt sich Flacks Werk zu ändern. In einem Interview 1983 erklärte sie:

*„My intention now is completely clear in my mind: I want to create healing energy.“*³⁶³

Ihr spirituelles Interesse schlug sich zusehends in ihrer Arbeit nieder (vgl. auch Titel wie >We are all Light and Energy<, 1981, oder >Energy Apples<, 1980). Stillleben, die auf Fotografien basieren, sind weiterhin Teil ihrer Arbeit, können aber nicht mehr als fotorealistisch verstanden werden (vgl. Abb. 345, 1982). Sie griff wieder zum Pinsel, dessen Duktus loser und expressiver wurde. Für ungefähr ein Jahr konzentrierte sie sich ganz auf die Fotografie (vgl. Abb. 346, 1983) und fertigte ein Portfolio mit Drucken an. Seit 1983 liegt ihr Schwerpunkt im skulpturalen Bereich (meist weibliche Gottheiten oder Personifikationen (Abb.

³⁶¹ „Autismus (gr.), von E. Bleuler in die Psychiatrie eingeführte Bezeichnung für psychotisch (meist schizophrene) Persönlichkeitsstörungen, die durch extreme Selbstbezogenheit und Insichgekehrtheit und phantastisch-traumhaftes, unlogisches Denken und Sprechen (autistische Sprache) gekennzeichnet sind; später auch auf ähnliche, nicht psychotische Verhaltensformen ausgedehnt.“ Der Grosse Brockhaus 1977, S. 492.

³⁶² Gouma-Peterson 1992, S. 37.

³⁶³ Gouma-Peterson 1992 (b), S. 85. Persönlich an die Autorin.

347, 1990; 348, 1990 - 91; gehen auf die Macarena-Bilder zurück), den sie bis heute konsequent weiterverfolgt.³⁶⁴

Flacks Beitrag zum Fotorealismus stellt sich als sehr eigenwillig heraus, nicht in ihrer Arbeitstechnik, wohl aber in der Wahl ihrer Motive. Ihre ersten v. a. politischen und sozialen Bilder sind noch sehr malerisch. Durch den Einsatz der Spritzpistole ab 1971 werden die Oberflächen glatter, präziser und fotografischer. Das Sujet der europäischen Kathedralen und Kunstwerke kann noch als Phase der Suche nach dem geeigneten Motiv verstanden werden. In den Stillleben der 1970er Jahre findet Flack ihre Ausdruckstärke und verpackt ihre Botschaften durch die vielschichtig und komplex aufgebauten Inhalte. Sie sind sehr emotional, selbstreflexiv, leidenschaftlich, religiös und reich an Symbolik. Der formale Aufbau und Ausdruck zeugt von einer neuen modernen Version des alten Genres. Eine Vermittlung zwischen Leben und Tod sowie die Fragilität des Lebens sind meist Teil der Thematik. Flack: „[...] *it [die Kunst] helps us deal with the basic fact of our physical mortality.*“³⁶⁵ Ihre Arbeiten sind die neuzeitlichen memento mori. Offensichtlich geht es Flack mehr um das WAS als um das WIE. Sie trägt mit ihren Arbeiten der Entkräftung bei, dass der Super-Realismus lediglich kalt und unpersönlich sei oder sein müsste, zumindest in der Thematik.

Technik: Fotografien aus Magazinen, Postkarten, später eigene Fotos. Projektion auf die Leinwand. Spritzpistole, Öl auf Acryl, Acryl.

Vorwiegende Themen: Politische Ereignisse; Hauptwerke: Lebensmittel, Stillleben, mit einer starken inhaltlichen wie persönlichen Aufladung.

Vorbilder und Maler, von denen der Künstler inspiriert wurde: Josef Albers, Jackson Pollock, Adolphe William Bouguereau, Maria von Oosterwyck, Carlo Crivelli.

2.2.10. Ralph Goings (* 1928; Corning – Kalifornien)

“At one point in 1961 or 1962, I could not finish an abstract painting. I would work on the same one month after month, and it would get thicker and heavier and more awful [...]”

³⁶⁴ “Flack [...] free the female body from its passive objectification and give it the vitality, energy, and independence associated in Western culture with the male.” Gouma-Peterson 1992, S. 17.

³⁶⁵ Zit. nach Gouma-Peterson (b) 1992, S. 100.

thought, enough of this, I'm not an abstract painter. [...] I went to the studio every day, and a lot of times I wouldn't do anything but look through magazines. [...] The first photographic image I decided to paint was an image of a black couple in some sort of demonstration. [...] I wonder if I could paint that."³⁶⁶

Ralph Goings (Abb. 349), der älteste unter den amerikanischen Fotorealisten, startete seine künstlerische Laufbahn als abstrakter Maler. 1962 begann er auf Aufnahmen diverser Magazine und Zeitschriften zurückzugreifen, wobei er hauptsächlich Menschen darstellte.³⁶⁷ Ab 1967/1968 fotografierte er selbst. Das Bild *>Figures on a Couch<* (Abb. 350) aus dem Jahr 1969 reihte Meisel als Goings' erstes fotorealistisches Bild ein.³⁶⁸ Ein eher gelangweilt wirkendes Pärchen sitzt auf einem grünen Sofa, hinter dem sich eine an die Mauer gelehnte Leinwand befindet, und starrt emotionslos auf ein außerhalb des Bildraums vorgehendes Ereignis oder eine befindliche Sache.

Noch im gleichen Jahr ging Goings zu einem traditionellen und für den Fotorealismus typischen amerikanischen Motiv über – den Kleinlieferwagen oder im Englischen „Pickup Truck“ genannt. Der Wechsel von der Darstellung des Menschen zu banalen Trucks geschah mehr oder weniger zufällig. Goings sollte für eine Gruppenausstellung in Sacramento einen Beitrag liefern, die sich mit Ansichten und Aspekten der Stadt auseinandersetzen wollte. Vor Ort suchte er nach einem geeigneten Motiv:

„[...] I looked over and there was this pickup truck that someone had really overcustomized. [...] I got out and went over and we talked about how much time and money the guy had put into doing it and so forth, and we got to talking about how pickup trucks became status things in our culture. They weren't really work vehicles anymore, they were something people bought when they became affluent, because pickups were sort of the last vestige of the Western man, but they weren't really used to do anything but show off."³⁶⁹

Was folgte, war eine ganze Reihe von Bildern amerikanischer Lieferwägen, die sich meist auf Parkplätzen vor Fast-Food-Restaurants oder Supermärkten befinden (Abb. 351, 1969; Abb. 352, 1970), womit sich Goings unter die ganz klassischen Fotorealisten einreichte (vgl. Bechtle oder Salt). Selten werden die Fahrzeuge frontal oder von der Seite dargestellt, wie in *>Heating and Plumbing Truck<* (Abb. 353, 1969), sondern in diagonalen Position, von

³⁶⁶ Chase 1988, S. 18. Interview mit Goings.

³⁶⁷ Leider konnte ich keine Abbildung einer frühen Arbeit finden.

³⁶⁸ Vgl. Meisel 1989, S. 293.

³⁶⁹ Chase 1988, S. 22. Interview mit Goings.

vorne oder hinten gesehen (Abb. 352). >Dick's Union General< (Abb. 354, 1971) ist ein typisches Beispiel der frühen Jahre. Der blaue Lieferwagen steht vor einem Restaurant (?), wobei Vorhänge den Blick ins Innere verwehren. Die kalifornische Sonne lässt die Karosserie glänzen und die glatte, metallische Oberfläche wird durch die exakte malerische Ausführung beinahe spürbar. Dabei sei erwähnt, dass Goings keine Spritzpistole einsetzt, sondern mit Pinsel und Ölfarbe arbeitet. Als Bewunderer Jan Vermeers malt er in einer unglaublich präzisen Technik, die eine glatte Oberfläche und kaum wahrnehmbare Pinselspuren hinterlässt.³⁷⁰ Das Licht und dessen Auswirkungen auf die Oberflächen verschiedener Materialien sowie die Schattenpartien sind Goings Vorlieben. Der Schlagschatten unterhalb des Trucks in >Dick's Union General< ist kein einheitlich dunkler „Fleck“, sondern subtil ausgearbeitet, gut sichtbar im Bereich des linken Vorderreifens (vgl. Abb. 355; in der Reproduktion schwieriger erkennbar). Dazu äußerte sich der Künstler:

*„I also find a good deal of pleasure in painting areas of very subdued light next to very strong areas of light. For instance, the area under a truck, where there's a very strong shadow. Sometimes I try to open this up just a little bit and play with those values that exist under there, because some really juicy color can be manipulated.“*³⁷¹

Diese Komponenten - Licht, Glanz, Schatten - dürften u. a. für die Wahl der Arbeit >Airstream Trailer< (Abb. 356, 1970) ausschlaggebend gewesen sein. Zudem handelt es sich um ein bekanntes amerikanisches Produkt, das noch heute von der „Airstream Inc.“ in Form von Luxusmodellen produziert wird.³⁷² Wallace Merle Byam, der Gründer des Unternehmens, plante, inspiriert von der Luftfahrt- und Flugzeugtechnik, in den 30er Jahren den ersten Airstream-Wohnwagen mit seiner typischen Aluminiumverkleidung und der aerodynamischen Form. 1936 wurde der sogenannte „Clipper“ vorgestellt und fand großen Zuspruch. Eine Legende war geboren, mit der man den Traum von Freiheit und Abenteuerlust verband. >Airstream Trailer< gehört zu seinen bekanntesten, wenn auch frühen Bildern, das auf der documenta 5 vertreten war. Das „glänzende Artefakt der Kultur der 60er Jahre“ bot mit jeder einzelnen kleinen Unebenheit im Metall das Spiel von Hell- und Dunkelwerten, von Glanz- und Mattstellen, die er ins Malerische umsetzen

³⁷⁰ „[...] a trip to Holland and England where we searched out every Vermeer we could find. He's a hero of mine, [...]“ O'Doherty (b) 1972, S. 89.

³⁷¹ Ebenda, S. 89.

³⁷² Offizielle Webseite der Firma: <http://www.airstream.com/company/index.html>. Informationen über den Airstream wurden von dieser Seite entnommen; 24.04.2007.

konnte.³⁷³ Die silberne, spiegelähnliche Oberfläche reflektiert die Farbwerte der Umgebung. Ein Vergleich mit der Vorlage zeigt (Abb. 357, leider hier nur in schwarz-weiß), dass sich Goings ziemlich an die vorgefundenen Tatsachen hält. Änderungen nahm er hauptsächlich im Kolorit vor, wobei er diese intensivierte und den Grund statt in Grau in einem Braunton wiedergab.³⁷⁴

Die Pickup Trucks drücken ein bestimmtes amerikanisches Lebensgefühl aus, dessen sich Goings natürlich bewusst war. Die Gründe für die Wahl seiner Sujets, wobei er keinen sozialen Kommentar abgeben möchte, erklärte Goings, teils widersprüchlich, einerseits damit:³⁷⁵

*„The subject matter is what the painting is all about. I don't select it because it has dramatic compositional elements. I select it because of the specific thing that it is.“*³⁷⁶

Goings hält seine Umgebung, sein Umfeld, fest und gibt eine persönliche Anteilnahme zu:

*„I think all of the images that I've ever painted are romantic in that there's a certain – I hate to use the word nostalgic because it implies a lot more than I really mean – but I have a sort of friendly attachment to these things.“*³⁷⁷

Er wollte, angeregt durch die Pop Art, banale Motive aufgreifen, die in der Kunstwelt noch unverbraucht und neu waren:

*„Most people don't look at it [alltägliche Dinge]. [...] I'm an entirely visual person. So I look at these things and I think wow, that really looks terrific, and it's a subject matter that's never been dealt with before. [...] There is a whole new world of things to paint that artists have never had available to them to paint before.“*³⁷⁸

Andererseits betonte er die rein malerischen Komponenten bei der Sujetwahl:

*„It's not the object that I'm concerned with; it's the painting of the object.“*³⁷⁹

Gegenüber Kultermann hob er hervor:

³⁷³ Seitz 1972, S. 69.

³⁷⁴ Ich habe das Gemälde selbst im MUMOK, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, im Depot sehen und mit der farbig abgebildeten Vorlage in der Zeitschrift „Art in America“ vergleichen können. Natürlich ist mir bewusst, dass durch die Reproduktion des Fotos farbliche Veränderungen impliziert sind; die oben angeführten Schlussfolgerungen entsprechen aber höchstwahrscheinlich den Tatsachen.

³⁷⁵ O'Doherty (b) 1972, S. 89.

³⁷⁶ Ebenda, S. 88.

³⁷⁷ Chase 1988, S. 33. Interview mit Goings.

³⁷⁸ O'Doherty (b) 1972, S. 89.

³⁷⁹ Ebenda, S. 89.

*„Wenn ich ein bestimmtes Sujet wähle, habe ich die Absicht und den Wunsch, die darin enthaltene visuelle Information zu übermitteln. Ich habe gewöhnlich nicht viel für die Realität übrig, nur etwas für die gemalte Illusion und die dazugehörigen malerischen Probleme. Aus diesem Grund sind bestimmte Sujets attraktiver als andere.“*³⁸⁰

Goings bewegt sich zwischen der persönlichen „Anteilnahme“ am Gegenstand selbst und, grundsätzlich doch sein Schwerpunkt, der akribischen, malerischen Übersetzung der visuellen Informationen, wobei er die Fotografie zwischenschaltet.³⁸¹ Goings möchte jede subjektive Korrektur und Gebundenheit an erlernte Traditionen vermeiden:

*„[...] when I'm looking at something directly, by shifting my head just a little bit, relationships change. If there's an awkward juxtaposition, say, of two forms, the natural tendency, when drawing directly from the subject, would be to shift your head so that – in terms of traditional ideas about composition – would be corrected. The camera doesn't make that kinds of distinctions and corrections. That's one thing I find delightful about working from photographs.“*³⁸²

Das Foto ermöglicht ihm das Festhalten eines bestimmten Moments, bestimmter Lichtverhältnisse, die er genau studieren kann.³⁸³ Zusätzlich ist sie ein „Mittel optischer Vereinfachung“ und eine „Informationsquelle“.³⁸⁴ Durch die Übernahme der vorgefundenen, sogenannten Realität kommt es zu neuen Kompositionen, zu einer neuen Ikonographie. Zwar wird mit dem Objektiv eine bestimmte und somit subjektive Auswahl des vorhandenen Umfeldes getroffen,³⁸⁵ Goings spricht aber von der Zufälligkeit der Anordnung der Gegenstände in der realen Welt, im Gegensatz zu einem durchkomponierten und durchdachten Bild, in dem die Dinge optisch ausbalanciert werden:

„I'm very much interested in the randomness that any given segment of the environment has. [...] The sort of visual disorder that occurs in reality. Reality doesn't organize itself in

³⁸⁰ Kultermann 1973, S. 230. Künstler-Statements.

³⁸¹ *„I have a fondness for the subjects, but I try to distance and neutralize myself by the techniques I use.“* (Goings 1980), Real, Really Real, Super Real 1981, S. 130. Wie die anderen Fotorealisten nimmt Goings seine Motive aus seinem Umfeld/Lebensraum. Die Wahl innerhalb dieses Feldes ist aber immer noch von subjektiven Präferenzen beeinflusst. Ein absolutes Desinteresse an einem bestimmten Gegenstand wird auch keinen Fotorealisten dazu verleiten, diesen hundertfach zu malen.

³⁸² O'Doherty (b) 1972, S. 88.

³⁸³ *„Occasionally, for the sake of clarity, I may leave something out of the painting that is in the slide; but I don't move things around, add or subtract for the sake of composition.“* (Goings 1980), Real, Really Real, Super Real 1981, S. 130.

³⁸⁴ Kultermann 1973, S. 230. Künstler-Statements.

³⁸⁵ *„Certainly some composing is done with the camera, but it is intuitive. I don't take time to find the artful or dramatically composed view.“* (Goings 1980), Real, Really Real, Super Real 1981, S. 130.

visual terms. [...] the tables are in a certain place, and the cigarette vending machine is in a certain place and the trash can is in a certain place, and the lights are in a certain place, all because of the functions they serve in that particular establishment, not because of any visual consideration. [...] I try to make that functional order visual in my work."³⁸⁶

Goings stehen immer viele Fotografien zur Verfügung, aus denen er dann intuitiv seine Hauptvorlage auswählt.³⁸⁷

„I spent an awful lot of time selecting the photograph. I've taken hundreds of photographs."³⁸⁸

Einige Fotos bieten zusätzliches Informationsmaterial, um gewisse Detailbereiche genauer studieren zu können. Die Grundvorlage projiziert er dann auf die Leinwand, zeichnet die wichtigsten Umrisse nach und beginnt zu malen. Eine Fotografie aus dem Jahr 1972, die Goings bei der Arbeit zeigt (Abb. 358), lässt darauf schließen, dass er bei seinen frühen Bildern eine Untermalung mit verdünnter Farbe vornahm, wie wir sie bereits bei Bechtle oder Estes kennen lernten. Eine spätere Aufnahme, die um 1980 entstanden sein dürfte, zeigt den Künstler mit dem unvollendeten Bild >Blue Diner with Figures< (Abb. 349) im Hintergrund. Hier sind nur mehr die Umrisslinien, aber keine Untermalung zu sehen. Goings arbeitet sukzessive die einzelnen Partien aus. Dabei beschäftigt er sich oft acht bis zehn Stunden mit einer Fläche von ungefähr 25 cm².³⁸⁹

Abgesehen von farblichen Veränderungen übernimmt er die Vorlage ziemlich genau. Dazu meinte er:

„I like to render, I like to copy – I do a lot of copying – I like tracing. I trace a lot."³⁹⁰

Dabei interessieren ihn die Übertragungsprobleme des fotografischen Informationsgehaltes ins Malerische und dessen Potenzierung:

“My interest in all of the things I've painted has been their visual aura, and in the process of translating the image to paint on canvas, I do things to enhance this. And the process I use – taking the photograph, projecting it, drawing it, and then painting it – puts four different levels of interpretation between the actuality and the finished painting."³⁹¹

³⁸⁶ O'Doherty (b) 1972, S. 89.

³⁸⁷ "It's all intuitive. I look at a whole bunch of slides, and I say, okay, I'll eliminate those that don't appeal to me, and I don't ask myself why they don't appeal to me." Chase 1988, S. 26. Interview mit Goings.

³⁸⁸ O'Doherty (b) 1972, S. 88.

³⁸⁹ Meisel 1989, S. 274. "I work long hours because I'm a compulsive painter – I like to paint." O'Doherty (b) 1972, S. 89.

³⁹⁰ O'Doherty (b) 1972, S. 89.

³⁹¹ Chase 1988, S. 21. Interview mit Goings.

Jede einzelne "Bruchstelle" zwischen Fotografie und fertigem Bild bedeutet eine Veränderung und Interpretation des Vorgegebenen. Damit positioniert sich Goings als Künstler:

*"The photograph is a device that I use to look at the world that I want to paint. I don't want to paint that world directly, I want to paint it through this intermediate extension of my eyes. But in the process of translating the image into paint on canvas, I make my statement as an artist."*³⁹²

Bereits die Fotografie stellt eine Interpretation der realen Außenwelt dar.

Ab 1972 beschäftigte sich Goings mit der Innenausstattung von Snack-Bars und Fast-Food-Ketten. Zuvor stellte er bereits einige Kleinlieferwägen vor Supermärkten oder Imbissrestaurants dar, wie z. B. in >McDonald's< (Abb. 359, 1970) oder >Burger Chef< (Abb. 360, 1970).

*„[...] I did several paintings of [...] fast-food places [...] I was intrigued by the buildings and their relationship to the environment they are in."*³⁹³

Beide Bilder zeigen die Restaurants aus einiger Entfernung. Die Umgebung scheint sonst nicht dicht verbaut zu sein und lässt Freiraum, um sich auf das im Bild Dargestellte, ohne viel Ablenkung durch andere Dinge, zu konzentrieren. Obwohl Goings das Umfeld betonte, in dem sich die Schnellimbisse befinden, lässt er den Rezipienten kaum die Möglichkeit, dieses kennen zu lernen. Außer den meist umliegenden Parkplatzmöglichkeiten und anderer Details gibt es nicht viel mehr zu sehen (vgl. Abb. 361, 1973; Abb. 362, 1971). Typisch für das McDonald's Restaurant (Abb. 359) sind die zur damaligen Zeit obligaten „Golden Arches“ gewesen, die das Pultdach des Gebäudes trugen und nachts durch Neonröhren illuminiert waren.³⁹⁴ Während 1971 das erste Restaurant dieser Kette in Deutschland eröffnet wurde, gab es in Amerika bereits 1966 über 860 Filialen.³⁹⁵ Die Bilder sind aufgrund der Motive durch und durch amerikanisch. Im Falle von >McDonald's< wird durch die nationale Flagge im Vordergrund diese Tatsache noch gedopt.

1972 fand also der Wechsel vom Außen- in den Innenraum statt. Beispiele hierfür sind >Burger Chief Interior< (Abb. 363, 1972), jener Burger Chief, den wir schon in Abb. 360

³⁹² Chase 1988, S. 67. Interview mit Goings.

³⁹³ Ebenda, S. 33.

³⁹⁴ Nerding 1996, S. 308. Bis heute sind sie das Signet durch das „M“ im Firmennamen geblieben. Die Kette wurde 1955 gegründet.

³⁹⁵ Ebenda, S. 309.

kennen gelernt haben (vgl. Beleuchtungskörper) oder >Kentucky Fried Chicken< (Abb. 364, 1973). Die Ausstattung ist schlicht, die Materialien sind glatt und meist synthetisch. Die großen Fensterflächen erlauben einen Blick nach außen, wo die kalifornische Sonne die Umgebung hell erleuchtet. In >Kentucky Fried Chicken< scheint das Sonnenlicht durch den gläsernen Eingangsbereich, wobei die erhellten Flächen durch die Schattenzonen scharf abgegrenzt werden. Diese farblich extrem unterschiedlichen Zonen fanden bei Goings bereits bei den Trucks Beachtung.³⁹⁶ Ein Paradebeispiel, jedoch Innenraumdetail eines Supermarkts, stellt >Safeway Interior< (Abb. 365, 1974) dar, wo sich Licht und Schatten gegenseitig abwechseln. Man hat buchstäblich das Gefühl, die Wärme der Sonne auf der Haut spüren zu können.

1974 übersiedelte Goings nach New York. Er malte weiter an Fast-Food- oder Coffee-Shop-Innenräumen, bezog aber zunehmend den Menschen in seine Darstellungen mit ein, wie z. B. in >Twin Springs Diner< (Abb. 366, 1976). Ein Angestellter ist nicht zu sehen, die zwei abgebildeten Männer sind in sich selbst versunken und kehren uns fast den Rücken zu. Wie Estes wollte Goings grundsätzlich keine Personen in seinen Bildern darstellen, die er als „*hot image*“ bezeichnete.³⁹⁷ In New York kam er aber zu dem Schluss, dass Menschen einfach wichtig waren, hinsichtlich ihrer Beziehung zueinander und zur Umgebung. Es ging ihm nicht darum, ihren Charakter oder ihre Persönlichkeit darzustellen, sondern ihre Beziehung zum Umfeld.³⁹⁸ Zu >Pee Wee's Diner< (Abb. 367, 1977) äußerte er sich folgend:

*"She's sort of bored with this job, and he's the only customer in the place, and he's probably not a very interesting guy but there's nobody else to talk to. You can go on and on with these scenarios."*³⁹⁹

Meistens werden nur eine Person (Abb. 368, 1979) oder mehrere Menschen dargestellt, die untereinander kaum in Kontakt treten (Abb. 369, 1999). In >Country Girl Diner< (Abb. 370, 1985) sind alle vier Dargestellten im Raum verteilt ohne irgendeine Form von Beziehung untereinander. Dem Betrachter selbst kehren sie beinahe den Rücken zu und bleiben in sich versunken bzw. sind mit einer Tätigkeit beschäftigt. Ein Moment von

³⁹⁶ „I've always been interested in the way light is recorded by the camera.“ Chase 1988, S. 36. Interview mit Goings.

³⁹⁷ Ebenda, S. 39.

³⁹⁸ Ebenda, S. 42.

³⁹⁹ Ebenda, S. 42.

Einsamkeit und großstädtischer Anonymität ist in solchen Arbeiten durchaus präsent, und mag an Sujets von Hopper denken lassen (vgl. Abb. 371, 1965).

Solange die Präsenz der Person(en) nicht die räumliche und farbliche Qualität des Bildes übersteigt, ist es für Goings in Ordnung.⁴⁰⁰ Er muss daher stets versuchen, eine ausgewogene Balance zwischen den dargestellten Objekten und Subjekten beizubehalten. Die Protagonisten seiner Bilder sind Kellnerinnen (Abb. 372, 1984) bzw. einfache Arbeiter (Abb. 369), Menschen der Mittelklasse, die eine Pause einlegen, die kurz rasten wollen.

"I feel this kind of sympathetic feeling toward the places and people. Often the food is dreadful and you don't want to spend a lot of time there, but the ambience, the whole thing together, I find very attractive", hielt Goings fest.⁴⁰¹

>Richmond Diner< (Abb. 373, 1983) konzentriert sich ganz auf die metallische Inneneinrichtung und ihren Glanz. Die gepolsterten Barhocker mit den glatten Plastikbezügen stellen immer wieder wesentliche Elemente in seinen Bildern dar. Die Arbeit >Coffee Machine (Desert Storm)< (Abb. 374) aus dem Jahr 1991 konzentriert sich wiederum nur auf einen Teilbereich der Ausstattung und bedarf keiner weiteren Worte.

Der Künstler ging noch einen Schritt weiter, als er um 1975 das Gedeck der Café- und Imbissstuben zu malen begann (Abb. 375, 1978; Abb. 376, 1979); einige in Aquarellfarben (Abb. 377, 1975; Abb. 378, 1978). Ketchup- und Senfspender, Serviettenhalter, Zuckerstreuer, Salz und Pfeffer, Aschenbecher u. ä. werden in den folgenden Jahren in allen erdenklichen Varianten auf die Leinwand gebracht und teilweise mit Esswaren kombiniert (Abb. 379, 1983). Durch stetige Verbesserung seiner Maltechnik steigerte sich der fotografische Ausdruck zusehends und zeugte von seinem handwerklichen Geschick. Gerade bei diesen Stillleben lässt sich die Steigerung deutlich ablesen. Die Objekte in >Still Life with Coffee< (Abb. 380, 1982) oder >Sugar< (Abb. 381, 1995) sind zum Greifen nahe. >Still Life Close-Up< (Abb. 382, 1983 - 84) zoomt einen Teil einer Ketchupflasche und eines Salzstreuers an, wobei es offensichtlich ist, dass es ihm um die Oberfläche, das Material und den Glanz ging. Einige dieser Bilder erinnern an Fotografien von Albert Renger-Patzsch (Abb. 383, um 1927) oder André Kertész (Abb. 384,

⁴⁰⁰ "[...] people will, I know, even if I don't want them to – make up scenarios based on the visual evidence that is in the picture. That's okay as long as it doesn't become more important than the painterly considerations: the light and her relationship to other objects and spatial divisions, and so on." Chase 1988, S. 46. Interview mit Goings.

⁴⁰¹ Chase 1988, S. 61. Interview mit Goings.

1928), auch wenn die Intentionen der neusachlichen Fotografie andere waren als im Fotorealismus.⁴⁰²

Abgesehen davon, dass Goings die Faszination an der Schönheit banaler Dinge zum Ausdruck bringt, setzt er die Ensembles häufig durch die festgehaltenen Lichtverhältnisse in Szene (Abb. 385, 1987). Zu seinen Stillleben meinte er gegenüber Chase:

*"I can [...] deal with in a more intimate way than the big, open space of the diner. The still lifes are different in that although the brand of ketchup and the style of the salt and pepper shakers vary, all diners have basically the same object grouped on the counter. [...] each counter person has his own way of arranging these objects. [...] It's a sort of personal design statement."*⁴⁰³

Bei einigen Arbeiten dieser Kategorie übernahm er die Unschärfe aus der fotografischen Vorlage, ganz im Gegensatz zu den meisten anderen Bildern, die ziemlich „in focus“ sind. >Blue Tile with Ice Water< (Abb. 386, 1987) zeigt den Unterschied und ist zudem eine optisch sehr ansprechende Arbeit: Der Glanz der blauen Fliesen des Tisches, die angebrauchte Ketchupflasche, an der innen, wie üblich, die Tomatenreste am Flaschenhals haften, das Glas mit der Zitronenscheibe, in dem sich die Umgebung verzerrt reflektiert und der unscharfe Hintergrund, wo sich zwei Gäste aufhalten.

In seinem Spätwerk bleibt er den Imbissstuben und Stillleben (viele in Aquarell und Gouache) treu. Zwischendurch schleichen sich Arbeiten mit Pickup Trucks ein – „*I still love them as visual objects*“, sagte Goings.⁴⁰⁴ Bis heute ist er ein eingefleischter Fotorealist geblieben, der durch die Erfahrung der vielen Jahre zu einem Meister des technischen Könnens herangewachsen ist.

Goings Trucks wurden zu Ikonen des Amerikanischen Fotorealismus. Er arbeitete sich von da aus zu weiteren Motiven vor: vom Fahrzeug vor dem Restaurant, Supermarkt oder Coffee-Shop in die Innenräume der Schnellimbisse bis hin zu den Gedecken bzw. menagezugehörigen Utensilien. Das Innenleben dieser typisch amerikanischen Imbisse und die ungewöhnlichen Stillleben sind ganz und gar Goings „Markenzeichen“. Er interessiert sich besonders für malerische Probleme, Farbe, Form und Materialeffekte des

⁴⁰² Renger-Patzsch forderte die Fotografen auf: „Überlassen wir daher die Kunst den Künstlern und versuchen wir mit den Mitteln der Fotografie Fotografien zu schaffen, die durch ihre fotografischen Qualitäten bestehen können – ohne dass wir von der Kunst borgen.“ Zit. nach Ruhrberg 2000, S. 637.

⁴⁰³ Chase 1988, S. 61 - 62. Interview mit Goings.

⁴⁰⁴ Ebenda, S. 29.

Darzustellenden. Um 1975 belebt er seine Interieurs mit Menschen - im Fotorealismus eher selten anzutreffen. Meist handelt es sich um einfache Leute der Mittelklasse, Personen, die man in jeder Stadt treffen könnte, ein Déjà-vu-Erlebnis ist nicht ausgeschlossen. In sich gekehrt und meist ohne Kontakt untereinander gönnen sie sich eine Pause. Mit seinen alltäglichen wie gewöhnlichen Motiven schärft er den Blick für das „Ungesehene“:

*“When someone tells me, as they do sometimes: ‘I really have something new in the world to look at because of you, I never paid any attention to pickup trucks as visual things before, but now I do’ – that delights me.”*⁴⁰⁵

Technik: Eigene Fotografien. Projektor. Pinsel, Öl, Aquarelle.

Vorwiegende Themen: Kleinlieferwägen, Fast-Food-Restaurants (von außen, Interieur und Kunden), Stillleben (Gedeck, Utensilien der Menage).

Vorbilder und Maler, von denen der Künstler inspiriert wurde: Jan Vermeer, Winslow Homer, Jean Auguste Dominique Ingres, Norman Rockwell, John Constable, Wayne Thiebaud, Mel Ramos, Edward Hopper.

2.2.II. Richard McLean (* 1934, Hoquiam – Washington)

Richard McLean (Abb. 387) ist mit seiner Motivwahl eine fotorealistische Ausnahme. Aufgewachsen am Lande im Nordwesten von Amerika hatte er viel Zeit mit Tieren verbracht:

*„I had done most of my early growing up in rural areas in the Northwest and did a fair share of milking cows, stacking hay, riding and going to rodeos. That part of my boyhood was a very intense experience, very real, [...]“*⁴⁰⁶

So wählte er ab 1967, einige Jahre nachdem er seine Ausbildung in Kalifornien, wo er Bechtle kennen lernte, abgeschlossen hatte, keine städtischen Motive, sondern wurde zum Pferdemaier par excellence.⁴⁰⁷ Diese Entscheidung war aber nicht nur auf seine Kindheitserinnerungen zurückzuführen, sondern ebenso auf den Mangel ländlicher Motive

⁴⁰⁵ Chase 1988, S. 19. Interview mit Goings.

⁴⁰⁶ O’Doherty (a) 1972, S. 81.

⁴⁰⁷ McLean malte zuvor abstrakt. Fotografien setzte er seit 1964 ein, abstrahierte aber die Vorlage stark.

in den 60er Jahren und, so McLean, der kaum ernsthaften Auseinandersetzung mit tierischen Sujets:

*„I was struck with the realization that I hadn't seen anything being done seriously, if at all, with animals in painting since Rosa Bonheur and Landseer in the last century. [...] it seemed no one was painting about anything outside the city limits. Animals symbolized to me the Great Outdoors, and that particular direction appeared to me to be almost totally ignored.“*⁴⁰⁸

Hinzu kam, dass seine Pferdebilder so gar nicht in den Kontext der damaligen Kunstszene passen wollten und sich McLean, wie die anderen Fotorealisten, von jeglichen Kunstparagraphen befreien wollte. Seine fotorealistischen Anfänge basieren auf einem Schnappschuss eines Freundes, John Ihle, der sich gerade ein Pferd gekauft hatte. >IHLE Country< (Abb. 388, 1967) ist noch sehr stark von der Pop Art beeinflusst, wie der Hintergrund des Bildes unweigerlich zum Ausdruck bringt. Sein Freund und das Pferd hinterlassen aber bereits einen fotografischen Eindruck. McLean ist einer der wenigen Künstler dieser Stilrichtung, der vor seinen Anfängen Kenntnisse von fotorealistischen Werken hatte – nämlich jene von Bechtle, den er während seiner Studienzeit kennen lernte und mit dem er in den späten 60er Jahren ein Atelier teilte.⁴⁰⁹

Während er >IHLE Country< malte, kam ihm die Idee, sich auf Pferde zu spezialisieren:

*„[...] I realized from doing it that the horse was perhaps the most fecund symbol I could deal with.“*⁴¹⁰

McLeans Bilder zeigen Besitzer, Schiedsrichter und Jockeys, die mit ihren Pferden vor dem Hintergrund von Ställen, Rennbahnen, Reklametafeln oder Zäunen posieren, oft mit Bändern und Trophäen der errungenen Siege geschmückt (vgl. Abb. 389, 1975). Seine frühen Arbeiten waren in der Ausführung der landschaftlichen Details und Umgebung noch sehr schemenhaft und flächig (vgl. Abb. 390, 1968; Abb. 391, 1967), teilweise gerahmt und farblich übersteigert und dadurch unnatürlich und fast kitschig wirkend. Sie können als Bilder einer Übergangsstufe betrachtet werden, von einer abstrahierenden, wie McLean zuvor arbeitete, zu einer immer naturalistischeren Ausführung; sie waren noch ein stilistisches, Pop Art beeinflusstes Konglomerat.

⁴⁰⁸ O'Doherty (a) 1972, S. 81.

⁴⁰⁹ Meisel, E-mail vom 01. Juni 2007.

⁴¹⁰ O'Doherty (a) 1972, S. 81.

Vorerst orientierte er sich teils an schwarz-weißen, teils an farbigen Fotografien aus fachspezifischen Magazinen. 1972 erklärte er:

*„It would be impossible for me to get the shots I work with now. I'd have to go all over the country, attending horse races and shows. I'd rather spend the time in the studio. Besides, I like the distance, the unfamiliarity of someone else's photograph.“*⁴¹¹

Die Abbildungen in den Sportzeitschriften sind meist gestellte Aufnahmen in einem perfektem „Präsentationsmodus“ und als Werbebilder zu verstehen. >Rustler Charger< (Abb. 392, 1971) wirbt simultan für die Show selbst sowie deren Sponsoren und natürlich für den abgebildeten Jockey mit seinem Pferd, der die gewonnene Trophäe präsentiert. Ein Vergleich mit der fotografischen Vorlage (Abb. 393) macht deutlich, dass sich McLean sehr eng an die Fotografie hielt. Als ein formal orientierter Künstler liegt es aber in seinem Interesse, für ihn störende Objekte wegzulassen bzw. Dinge zu verändern *„in an effort to clarify the image“*.⁴¹² Abgesehen von den Schwarz-Weiß-Fotografien, die die Farbgebung ganz dem Künstler überlassen, nimmt McLean auch Änderungen bei Farbfotografien vor:

*„I rely a lot on my color sense of what's appropriate, quite apart from the source I'm looking at. So that even though I'm looking at a color photograph, I don't precisely copy the color I see [...]. I still make adjustments. In most cases the color is more hyped up in my painting than it is in the photograph.“*⁴¹³

Trotz der zuvor geäußerten Meinung begann er 1973 selbst zu fotografieren. Obwohl er sich in einigen Arbeiten noch sehr an den zuvor herangezogenen Magazinfotos orientierte (Abb. 394, 1975), hielt eine persönlichere und mehr entspannte Note Einzug in sein Œuvre. >The Boilermaker< (Abb. 395) aus dem Jahr 1977 zeigt einen jungen Mann am linken Bildrand, der ein Zuchtpferd an den Zügeln hält, das im Mittelpunkt der Darstellung steht (eine weitere Person befindet sich lässig sitzend hinter dem Pferd, ist aber nur bis zum Brustbereich zu sehen). Obschon dem Burschen bewusst ist, dass er fotografiert wird, wirkt er natürlicher und lockerer als die grosso modo überspannt gestellten Aufnahmen der bewusst positionierten Schiedsrichter, Rennpferdebesitzer und Jockeys kommerzieller Bilder der Magazine.⁴¹⁴ Wichtig ist dem Künstler, dass der Mensch im Bild selbst nicht zu zentral oder wichtig wird: *„I prefer the people not to be too „interesting““*.⁴¹⁵

⁴¹¹ Ebenda, S. 82.

⁴¹² O'Doherty (a) 1972, S. 82.

⁴¹³ Ebenda, S. 82.

⁴¹⁴ Sager schrieb 1973: *„[...] Penetranz, mit der McLean stramme Zuchtpferde, strahlende Jockeys und stolze Besitzer in frontaler Fotopose vorführt [...] das vergällt selbst Pferdeliebhabern die Lust am Motiv.“* Sager

Diese, wie andere Backstage-Szenen des Reitsports, wirken weniger arrangiert. Das Pferd ist unglaublich „lebendig“ wiedergegeben, nicht im Sinne von Bewegung, denn McLeans Pferde sind immer in Ruhestellung abgebildet, sondern durch ihre physische, realitätsnahe Präsenz. Das geschmeidige Fell, welches im Sonnenlicht glänzt, die Adern der durchtrainierten Beine und die durch subtile Ausarbeitung betonten Muskeln lassen die Kraft und Lebendigkeit des Tieres spüren (Abb. 396, Detail; siehe auch Abb. 397, >Jack Magill's Bourbon Jet<, 1981). Vergleicht man eine ganz frühe Arbeit mit diesem Gemälde, erkennt man die Steigerung seiner handwerklichen Fertigkeiten und die Hingabe zum Detail. Mit dem Pinsel und der Ölfarbe ruft er technische Meisterstücke ins Leben, die keinen Duktus erkennen lassen. Auch Aquarelle gehören seit den frühen 70er zu seinem Werk (Abb. 398, 1975). Dabei malte er häufig eine Vorlage sowohl in Öl- als auch Aquarellfarben (vgl. Abb. 394 mit Abb. 399, 1974). 1973 erklärte er, dass für ihn das „handwerkliche Schaffen des Bildes die vollkommene Befriedigung“ ist und der Grund, warum er malt.⁴¹⁶ Als Übertragungsmethode setzt er den Projektor ein und projiziert die Vorlage auf die Leinwand, Umrisse werden nachgezeichnet und anschließend malerisch ausgearbeitet. Der Ausschnitt einer unvollendeten Arbeit aus dem Jahr 1972 zeigt (Abb. 400), dass er Schritt für Schritt einzelne Gegenstände, Figuren und Bereiche präzise ausmalt und fertig stellt, bevor er sich dem nächsten widmet, ähnlich dem „giornata“ in der Freskomalerei. Zuweilen stammen die Figuren und der Hintergrund von verschiedenen Aufnahmen, die er kombinierte.⁴¹⁷ Die Fotografie als Ausgangsbasis seiner Gemälde begründete McLean aufgrund praktischer, objektiver wie optisch ansprechender Argumente:

*„Fotos sind für mich aus Gründen wichtig, die [...] praktischer wie ästhetischer Natur sind. Die Art Aufrichtigkeit oder visueller Verantwortlichkeit, die ich in meinen Bildern haben möchte, erreiche ich am besten mit einem Minimum an logistischem Wirrwarr vermittelt der Fotografie.“*⁴¹⁸

1973, S. 75. Zu dieser Zeit konnte er natürlich noch keine Vergleiche zu späteren Arbeiten ziehen und erst im gleichen Jahr begann McLean selbst zu fotografieren.

⁴¹⁵ O'Doherty (a) 1972, S. 83.

⁴¹⁶ McLean 1973; zit. nach Meisel 1989, S. 336.

⁴¹⁷ Schrage 2001, S. 50.

⁴¹⁸ Sager 1973, S. 236. Künstler-Statements.

Das Lichtbild, laut McLean, redigiert und rahmt die äußere Realität, hält einen Aspekt dieser fest und stellt eine Ersatzrealität dar.⁴¹⁹ Obwohl das Bild aufgrund seines Ursprungs immer an die Fotografie erinnert, geht es ihm darum, über diese hinauszugehen und durch die Eigentümlichkeit des Malerischen eine eigene Existenz aufzubauen.⁴²⁰ Gelungen ist ein Bild dann, wenn „die Fotoquelle zu einer etwas blutleeren Nachahmung des Gemäldes wird.“⁴²¹

Von den anfangs sehr starr wirkenden Aufnahmen weichte McLean, wie erwähnt, ab Ende der 70er ein wenig ab und gab einem ungezwungeneren Gesamteindruck Raum. >Satin Doll< (Abb. 401, 1978) oder >The Sale Werbor< (Abb. 402, 1979) sind Beispiele dafür. Zudem begann er das meist von der Seite abgebildete Pferd ebenso von einer rückwärtigen Sicht aus darzustellen (Abb. 403, 1979). In einigen Werken hat sich sogar ein leicht dynamisches Element Zutritt verschafft (Abb. 404, 1985). Das Pferd in >Seattle Slew< ist von hinten gesehen diagonal ins Bild gesetzt und wendet den Kopf zurück, Richtung Kamera. Die sich in Schrittstellung befindlichen Hinterbeine und die schwingenden Haare des Tierschwanzes evozieren ein Bewegungsmoment und setzen eine dezente schwungvolle Komponente.

Das Pferd ist ständiger Begleiter in McLeans Arbeiten, gelegentlich tauchen aber andere Spezies auf, wie Esel (Abb. 405, 1974; selten) oder Kühe (Abb. 406, 1974) sowie, in Zusammenhang mit den Pferdedarstellungen seit den 80er Jahren, der treue Hund (Abb. 403). >Border Collie< (Abb. 407, 1996) zeigt bildmittig ein Pferd vor einem Transportanhänger, der bereits 1975 in einem Aquarell auftauchte (vgl. >Frosty Bar<)⁴²² und ab 1981 ein häufig wiederkehrendes Element in seinen Bildern ist. Eine Öffnung ermöglicht einen Blick auf den Himmel und das Geäst von Baumkronen. Die kleine Andeutung von Raum wird durch den Hund, der sich vor dem Pferd befindet, gesteigert. Beide, jeweils in die entgegengesetzte Richtung des anderen ausgerichtet, schauen in die Kamera und damit dem Betrachter entgegen. Das runde Hinterteil des Pferdes wiederholt sich im Reifen und der runden Aussparung des Anhängers. McLean beweist mit dieser Arbeit sein Gefühl und Interesse für Balance, Farbe und Licht.

⁴¹⁹ Ebenda, S. 236.

⁴²⁰ McLean 1973; zit. nach Meisel 1989, S. 336.

⁴²¹ Sager 1973, S. 236. Künstler-Statements.

⁴²² Abb. in Meisel 1989, S. 359.

Der Anhänger ist bis ins Spätwerk immer wieder Bildelement und in verschiedenen Varianten zu finden. Einmal alt und rostig (Abb. 408, 1983), dann wieder als neues, modernes Modell (Abb. 409, 1991). Grundsätzlich übernimmt der Anhänger den Part des Stalls. Der Hintergrund bzw. die Umgebung spielte bereits im Frühwerk immer wieder eine Rolle (vgl. Abb. 410, 1972). Ab 1984 wird in einigen Arbeiten die Landschaft zum Protagonisten. Das Pferd büßt seine dominante Stellung ein und wird meist weiter in den Hintergrund versetzt (Abb. 411, 1986) oder als fast unwesentliches „Nebenbei“ an den Bildrand gerückt (Abb. 412, 1988). Damit verschaffte McLean einigen seiner Pferde einen Freiraum, der sich wesentlich von der zwanghaften und einschränkenden Welt des sportlichen Bereichs differenziert. Denn im Grunde genommen sind McLeans Pferde Opfer des menschlichen Kapitalismus. Sie müssen ihre Leistung bringen, um ihren „Warenwert“ zu steigern, Wetteinsätze werden geboten, sie werden ge- und verkauft. Das Zuchtpferd ist ein Handelsprodukt und Basis von Geschäftsverträgen. Der Künstler stellt die Pferde auch meist (vor allem in den frühen Arbeiten) repräsentativ dar, mehr als Objekt als ein Tier. In >Prim Style< (Abb. 413, 1978) tritt der Besitzer mehr in den Hintergrund, der das Pferd an den Zügeln hält und der Kamera präsentiert – als Ware (buchstäblich „verpackt“). Die „Freiheitsberaubung“ drückt sich in der Mehrheit der Bilder dadurch aus, dass das Pferd für Fotos posieren muss, mit den Zügeln an den Anhänger gebunden ist oder sich in einem eingezäunten Bereich befindet. McLean selbst meinte, dass das Pferd mit romantischem Gedankengut beladen und voll von realitätsfernen Assoziationen ist. Daher ist es seine Intention *„to divest it of all that, to paint the horse as an object – like Johns painted the American flag [...] to cool it off“* – so kalt, wie manchmal die Realität sein kann.⁴²³ In späteren Arbeiten nahm er, nach den Bildern zu urteilen, etwas Abstand von dieser Aussage.

In >Western Tableau with Italian Chairs< (Abb. 414, 1986) gewinnt hingegen nicht die landschaftliche Umgebung an Bedeutung, dafür andere Gegenstände, Bauten oder Fahrzeuge; zumindest nehmen sie mehr als die Hälfte der Bildfläche ein. Ansätze wie diese weitete McLean in >Incident in Stockton No. 2 (The Palomino)< (Abb. 415, 1997) aus, indem er nicht nur das Tier mit dem Anhänger darstellt, sondern ein größeren Ausschnitt des sportlichen Umfeldes mitein bezieht - Auto, Besitzer, Jockey, Zuschauer und der Bereich der Rennbahn sind zu sehen.

⁴²³ Goodyear 1981, S. 198. McLean in einem Interview zum Autor, 09. Februar 1979.

Der Mensch bleibt bis ins Spätwerk immer ein Teil seiner Bilder, meist als Besitzer des Pferdes (Abb. 416, 1992 - 93), als Trainer oder Pfleger (Abb. 417, 1992), seltener als Jockey. Im Gegensatz zu den frühen Arbeiten, die sich noch nach den kommerziellen Aufnahmen ausrichteten, präsentieren sich die Personen in den späteren Arbeiten entspannter.

Seit 1975 begleiten einige Stillleben, die sich rund um die Paraphernalien des Pferdesports drehen, sein Werk und sind fast nur in Aquarell ausgeführt. McLean betrachtet sich grundsätzlich als Stilllebenmaler:

*„Obwohl meine gegenwärtigen Motive [Aussage von 1973] Menschen und Tiere sind, betrachte ich mich als Stilllebenmaler, da der eigentliche Prozess des Aufbaus auf einer fast fetischistischen Erwägung und Freude am „plastischen Verhältnis“ der einzelnen Objekte zueinander beruht.“*⁴²⁴

>Still Life with Price Ribbon< (Abb. 418, 1983) und >Equestrian Still Life with Nikes (Homage to Cota'n)< (Abb. 419, 1995) werden hier stellvertretend gezeigt. Diese Arbeiten sind als kompositionelle Übungen sowie als Raum- und Lichtstudien zu verstehen (Abb. 419; 420, 1984).⁴²⁵

McLean ist der einzige Tiermaler unter den Fotorealisten. Seine Bilder beleuchten Aspekte einer Welt außerhalb urbaner Gefilde, die im modernen Amerika von heute ebenfalls existiert: die Welt des Pferdesports. Anfangs nach Bildern aus Sachmagazinen arbeitend, griff er 1973 zur eigenen Kamera. Jockeys, Schiedsrichter, Besitzer oder Cowgirls, Stallburschen, Pferdetransporter, Hunde und anderes finden Einzug in seine Arbeiten, die sich eine eigene, malerische Authentizität schaffen, jenseits der Fotografie oder Realität. Das Kompositorische spielt in seinen Ausschnitten eine wichtige Rolle. Ein unterschwellig negativer Aspekt schwingt in den gestellten Posen mit, die das Pferd zur Ware werden lässt. In manchen späteren Arbeiten wird ein Freiraum geschaffen, wobei die Umgebung bzw. Landschaft die Vorherrschaft einnimmt. Stillleben in Aquarell ergänzen sein Œuvre. McLean hat seine malerische Technik zur Perfektion getrieben, setzt gekonnt Licht- und Schattenpartien um und lässt das glatt gestrichene Fell des Pferdes und seinen trainierten Körper plastisch und real wirken.

Technik: Magazinefotos, ab 1973 eigene Fotografien. Projektor. Pinsel, Öl und Aquarell.

⁴²⁴ McLean 1973; zit. nach Meisel 1989, S. 336.

⁴²⁵ Meisel 1993, S. 283.

Vorwiegende Themen: Pferde (mit Jockeys, Schiedsrichtern, Besitzern u. ä. oder in landschaftliche Umgebung eingebunden), Stillleben (Pferdezubehör); Landschaft (mit und ohne Pferd).

Vorbilder und Maler, von denen der Künstler inspiriert wurde: Richard Diebenkorn, Thomas Eakins, Rosa Bonheur.

2.2.12. John Salt (* 1937; Birmingham – England)

John Salt (Abb. 421) ist gebürtiger Engländer, wird aber zu der Gruppe der amerikanischen Fotorealisten gezählt, da er sein Werk in New York entwickelt hat, wo er mehrere Jahre lebte. Danach kehrte er in seine Heimat zurück und ist noch heute dort tätig. Seine Ausbildung absolvierte er in den 50er Jahren jedoch in Birmingham und London.

Salt versuchte sich anfangs mehr oder weniger als abstrakter Maler, stellte aber fest, dass dies nicht sein Metier war.

„I thought I really wanted to do abstract paintings, but I have never been happy when I did.“⁴²⁶

Während seines ersten Aufenthalts in den USA 1967 fand er ein neues Motiv für seine künstlerische Arbeit - das alte, schrottreife Automobil. Er entschloss sich, seine folgenden Arbeiten auf Basis der Fotografie in die Malerei umzusetzen, um sich von sämtlichen Einflüssen anderer Künstler, im Sinne von Komposition oder Pinselduktus, zu befreien und auf einer objektiveren Grundlage, anstatt der Malerei nach dem lebenden Objekt, aufbauen zu können.⁴²⁷

„Choice of subject matter was so obvious when I came here. The automobile was very obvious, so ugly and useless and so big, and I just got interested in it. I would never have done cars in England. It's just not that important over there. [...] I went into using photographs. It's easier to get rid of other people's influence. [...] The trouble with painting from the object is that you might fall in love with some part of it.“⁴²⁸

Seine Aussage in Bezug auf das Motiv verdeutlicht den Stellenwert des Autos in den 60er Jahren in Amerika. Es war stets präsent und spielte im Leben der Menschen eine wichtige Rolle; es hatte Kultstatus. Vorerst orientierte sich Salt an Lichtbildern aus

⁴²⁶ Chase, McBurnett (d) 1972, S. 87. Interview mit Salt.

⁴²⁷ Salt gab offen zu, dass er die Fotografie u. a. zu Hilfe nimmt, da das Malen nach der Natur viel schwieriger sei. Chase, McBurnett (d) 1972, S. 88. Interview mit Salt.

⁴²⁸ Ebenda, S. 87, 88.

Autobroschüren und Magazinen, griff aber bald zur eigenen Kamera, wobei es ihm wichtig ist, dem Zufall bzw. Unbeabsichtigten Raum zu geben:

*„I know what I want, but I dislike taking the pictures. I never know whether I should aim the camera and try to make a composition or whether I should just point it around. I usually like it when I sort of point it around. I get accidental things, like cropping. I don't want to do cropping for cropping's sake. [...] I don't want these things to be contrived, just accidental.“*⁴²⁹

Salt vermeidet einen bewussten kompositorischen Aufbau seiner Fotos, arbeitet meist ohne Stativ und fertigt viele Schnappschüsse an.⁴³⁰ Manchmal werden die abgebildeten Autos durch den Bildrand hart beschnitten (Abb. 422, 1972). Aus unzähligen Aufnahmen wählt er die Vorlage aus, die seinen Vorstellungen entspricht.

Der Künstler beschäftigte sich zu Beginn mit der Innenausstattung alter Fahrzeuge, respektive mit den abgenutzten Autositzen und der teilweise zerschlissenen Polsterung (Abb. 423, 1970). >Electra I< (Abb. 424) von 1969 gilt als erstes fotorealistisches Bild. Dieses und andere Arbeiten des gleichen Jahres, wie >Bride< (Abb. 425, 1969) und >Red Seats< (Abb. 426, 1969), malte er nach der Rückkehr aus New York in England auf der Grundlage amerikanischer Vorlagen. Erst 1970 übersiedelte er für einige Jahre nach New York. Salt malte in Öl und versuchte den Umgang mit der Spritzpistole zu erlernen.

Er übertrug das Foto durch ein Rastersystem und fertigte Schablonen an, damit einzelne Bereiche mit der Spritzpistole bearbeitet werden können. Bald wechselte er zu dem Diaprojektor als Übertragungsmethode, seine Schablonentechnik behielt er aber bei. Licht- und Schattenbereiche, tonale Höhen und Tiefen legt er mit einer Untermalung fest, nach denen Hunderte von Schablonen anfertigt werden, die als Grundlage für die dünn aufgespritzten Farbschichten dienen.⁴³¹ Abgesehen von der Eliminierung der Handschrift, begründete er den Einsatz der Airbrush-Technik folgend:

*„[...] the way I was painting, using spray and airbrush – that related to the way the cars are painted. They're sprayed too.“*⁴³²

1970 wählte er bereits größere Ausschnitte (Abb. 427, 1970) und ging sukzessive dazu über, die „Außenhaut“ der Automobile stärker einzubeziehen (Abb. 428, 1970). >Demolished Vehicle (S.T.P. with Trash)< (Abb. 429, 1971) sowie unzählige andere Arbeiten legen auf

⁴²⁹ Ebenda, S. 87.

⁴³⁰ Meisel 1989, S. 369.

⁴³¹ Chase 2002, S. 21.

⁴³² Chase, McBurnett (d) 1972, S. 88. Interview mit Salt.

den ersten Blick den Unterschied zu Bildern von Eddy, Goings, Kleemann oder Blackwell offen. Es sind nicht die glänzenden, glatten Lackoberflächen der amerikanischen Freiheitsikonen, sondern die verlassenen, verbeulten und rostigen Chrom- und Blechruinen ausgedienter Fahrzeuge diverser Schrottplätze. Die Verformungen bieten einen großen Variantenreichtum an Details und Struktur, Licht- und Schattenzonen (Abb. 430, 1971). Sie nehmen beinahe skulpturale Züge an und Salt konfrontiert uns mit der Schönheit und dem eigentümlichen Reiz eines Abfallproduktes, dem wir im Alltag grundsätzlich keine Aufmerksamkeit schenken würden (Abb. 431, 1971; Abb. 432, 1972). In *>Charlotteville Wreck<* (Abb. 433, 1974) hat sich die extrem rostige und verbeulte, teilweise zerlegte und ihrer letzten brauchbaren Einzelteilen beraubte Karosserie mit ihrem natürlichen Umfeld verbunden. Unkraut und Gräser haben begonnen ihr Revier zu verteidigen. Die noch recht unversehrte, silberne Stoßstange aus Chrom scheint als letztes Relikt des Fahrzeugs auf seinen ehemaligen Kultstatus hinweisen zu wollen. Obwohl Salt betonte, mit seinen Blechstillleben keine Aussagen über Gesellschaftliches oder Soziales machen zu wollen, sind sie dennoch implizit vorhanden (aufgrund der menschlichen Tendenz, Objekte symbolhaft zu besetzen).⁴³³ Sager bezeichnete Salts Bilder als „eindrucksvolle Zeugnisse für den totalen Gegenstandsverschleiß der Konsum- und Abfallkultur unserer Tage“.⁴³⁴ Ihrer eigentlichen Funktion beraubt, vielleicht noch als Unterschlupf für Obdachlose dienend, stehen sie da und rosten vor sich hin. Was zuvor Freiheit und ein Symbol des „American Dream“ verkörperte, ist schlussendlich wertlos geworden. Chase spricht sogar von einem „Zynismus“, wenn Salt mit einer derartigen Akribie den Schutt eines Kultsymbols paraphrasiert.⁴³⁵ Sie können durchaus als Vanitas-Darstellungen interpretiert werden.

Andererseits ist einigen Bildern eine Aura von Nostalgie und Romantik inhärent. Salt kennt keine grellen Farben oder extrem scharfe Konturen. Er arbeitet in einem einheitlichen „Soft Focus“ und es scheint, als läge ein leichter, transparenter Schleier über seinen Bildern. *>Fairlane in Weeds<* (Abb. 434, 1971), *>Black Ford in a Field<* (Abb. 435, 1972) und *>Pontiac with Tree Trunk<* (Abb. 436, 1973) sind Beispiele für die romantische und sehnsuchtsvolle Grundstimmung, die sich mehr fühlen als beschreiben lässt. Die sinnliche Farbgebung und Textur, das Gestrüpp sowie die wild wachsenden Gräser, die das Wrack

⁴³³ Chase, McBurnett (d) 1972, S. 88. Interview mit Salt.

⁴³⁴ Sager 1973, S. 68.

⁴³⁵ Chase 1976, S. 14.

umspielen, und der unscharfe Hintergrund tragen zu einem „Neo-Romantik“⁴³⁶-Eindruck bei.

Ein Vergleich zwischen dem Gemälde >Chevy with Red Primered Pickup< (Abb. 437, 1972) und der dazugehörigen Fotovorlage (Abb. 438) zeigt, dass sich Salt eigentlich sehr genau an das Abgelichtete hält. Auch farblich wurden offensichtlich kaum Änderungen vorgenommen.⁴³⁷

Um 1973 nahm Salt alte Wohnmobile in seinen Motivkatalog auf. Die meisten haben genauso ausgedient wie ihre motorisierten Zugpferde (Abb. 439, 1973). Einige scheinen jedoch noch in Benützung zu sein (Abb. 440, 1975; Abb. 441, 1974; Abb. 442, 1982; Abb. 443, 1986), nicht immer lässt sich dies eindeutig feststellen. Häufig befinden sich viel Müll, Unrat und alte Haushaltsgeräte, wie Kühlschränke oder Boiler, im unmittelbaren Umfeld (Abb. 441; Abb. 444, 1975).

Alte Häuser und scheunenartige Gebäude, häufig nur fragmentiert, finden sich bereits in den 70er Jahren und vermehrt ab den 80er (Abb. 445, 1973; Abb. 446, 1982; Abb. 447, 1987; Abb. 448, 1993). Menschen sind keine zu sehen, und man mag sich wohl fragen, wer hier wohnt. Sämtliche Gegenstände und Dinge in Salts Darstellungen sind abgenutzt, alt, rostig, morsch, schmutzig oder haben ihre Funktion verloren. Nichts ist neu, nichts funkelt. Er bewegt sich abseits der „heilen“, modernen Großstadt mit ihrem massenhaften Konsumangebot. >Untitled< (Abb. 449, 1989 - 90) beschäftigt sich mit einem slumartigen Wohnviertel in einer ländlichen Gegend. Arme Leute gestalten mit den Abfallprodukten der Konsumgesellschaft ihre eigene kleine Welt. Die Spuren, die die Zeit hinterlassen hat, sind in jedem Gegenstand abzulesen. Trotz der Tatsache, dass hier wahrscheinlich keiner freiwillig leben möchte, hat das Motiv etwas Eigenes, Persönliches, visuell sehr Ansprechendes an sich. Die Arbeit verdeutlicht zudem, dass sich Salt zunehmend für den Kontext der Umgebung interessiert (vgl. Abb. 448; 449; Abb. 450, 1989), seien es alte Einfamilienhäuser umgeben von Wiesen, Bäumen und Buschwerk, kleine Ziegelbauten oder alte Gebäude in Vorstadtstrassen (Abb. 447) mit allerlei Gerümpel. Seine Autos oder Wohnmobile werden in einen größeren Kontext eingebunden, der aber stets auf dem gleichen Niveau bleibt wie die abgenutzten Fahrzeuge.

⁴³⁶ Seitz 1972, S. 69.

⁴³⁷ In der Zeitschrift „Art in America“ (1972) sind Bild und Dia in Farbe abgebildet. Differenzen durch die Reproduktion sind mir natürlich bewusst.

Landschaftliche Komponenten spielen immer wieder eine Rolle und können zeitweise sehr dominant werden (Abb. 451, 1996). In >Blue Car and Two-Toned Trailer< (Abb. 452, 1998 - 99) bilden die laublosen, schmalen Baumstämme im Vordergrund mit ihren unzähligen dünnen Ästen einen netzartigen Vorhang. Ein unheimlicher und melancholischer Charakter liegt in dem Bild.

Seit den frühen 70er Jahren malte er begleitend Aquarelle, die im Laufe der Zeit zu einzigartigen Meisterwerken herangewachsen sind und, in einigen Fällen, mit ihrer Größe imponieren. >Side Street Parking< (Abb. 447) aus dem Jahr 1987 misst 95,3 x 143,5 cm (oder >Beansy<, 90,2 x 123,2 cm; Abb. 442, 1982)! In den 80er Jahren fertigte Salt überhaupt nur sieben Ölbilder an, begleitet von dreiundzwanzig Aquarellarbeiten. Die Aquarellmalerei kommt seiner matt wirkenden und weichen Ausdrucksweise sehr entgegen (Abb. 453, 1997). Die Präzision und Feinheit dieser Bilder „*can only be viewed with wonder and with a recognition that, in their almost ephemeral quality, there is the perfect marriage of medium and subject*“.⁴³⁸

Die außergewöhnliche Sensibilität und romantische Tendenz, mit der Salt seine Motive malt und übersetzt, unterscheidet ihn von den anderen Fotorealisten und könnte auf seine europäischen Wurzeln zurückzuführen sein. Lindey meinte zu Salts Bilder:

„[...] he transforms a documentary photograph into a poetic painting full of visual excitement.“⁴³⁹

Salt wählte nach seiner Ankunft in Amerika die zerbeulten und rostigen Karosserien auf den Schrottplätzen als sein Motiv. Der Rost, die stumpfen und verbogenen Metallflächen sowie die abgenutzten und teils aufgeschlitzten Sitze, weckten sein Interesse. Von der Innenausstattung arbeitete er sich vor zur Außenansicht und bezog zunehmend die Umgebung bzw. den Kontext in seinem Bildausschnitt mit ein. Alte Wohnwagen, Häuser und scheunenartige Gebäude, Müll und Abfall gehören zu seinen Bildinhalten. Mit der Spritzpistole und Schablonen übersetzt er seine Fotografien mit einer mechanischen Technik auf die Leinwand, achtet aber auf weiche Kanten und subtile Farbgebung. Salt zeigt uns den Müll der modernen Welt in einer Art von Sehnsucht und Romantik. Hinter den abgenutzten und teils funktionslosen Dingen stecken Geschichten, über die der

⁴³⁸ Chase 2002, S. 21.

⁴³⁹ Lindey 1980, S. 72.

Betrachter selbst spekulieren kann. Salt ist ein ruhiger Künstler, der sich nur spärlich zu seinen Bildern äußert.

Technik: Eigene Fotografien. Raster. Projektor. Spritzpistole/Schablonen, Ölfarben und Aquarell.

Vorwiegende Themen: Innenausstattung von Fahrzeugen, Autowracks, Wohnwägen.

Vorbilder und Maler, von denen der Künstler inspiriert wurde: Richard Wilson, Hubert Robert.

2.2.13. Ben Schonzeit (*1942; Brooklyn – New York)

Ben Schonzeit (Abb. 454) begann um 1969 in fotorealistischem Stil zu malen. Frühe Arbeiten sind noch relativ ungenau bzw. unscharf ausgeführt (Abb. 455, 1969). Durch den Einsatz sowie den sukzessive besseren Umgang mit der Spritzpistole (seit 1968/69) und die Projektion von Dias auf die Leinwand, entstanden präzisere und ganz und gar fotorealistische Bilder (Abb. 456, 1972). Trotzdem blieb Schonzeit ein atypischer Vertreter der Stilrichtung. Viele seiner Arbeiten erhalten durch die fremdartige Collagetechnik einen surrealen und abstrakten Charakter (Abb. 457, 1970). Dargestellt wurde alles, was ihn interessierte und ansprach. Besonders seit den 1980er Jahren malte er zusehends expressiver. Er griff zwar weiterhin zur Fotografie als Grundlage, wich aber stärker davon ab (Abb. 458, 459, 1978; Abb. 460, 1980). Schonzeit hat damit das fotorealistische Terrain verlassen, obwohl sich im Spätwerk wieder durchaus Werke finden lassen, die an seine fotonaturalistischen Bilder anknüpfen (vgl. Anhang: Beispiele aktueller Werke der Amerikanischen Fotorealisten; Ben Schonzeit.).

Seine Motivwahl unterlag eigentlich keiner Einschränkung. Essbares überwiegte in den Werken der 70er, doch finden sich auch Porträts, Möbel, Kühe, Flugzeugteile, Kerzen, Gläser, Schlüssel, Bekleidung, Landschaft, Postkarten, Spielzeug u. v. m. Einen Einfluss auf seine Arbeiten hatte offensichtlich Rosenquist ausgeübt, wie >Fruit of the Month (F.O.T.M.)< (Abb. 461, 1972) oder >Herb's Frames< (Abb. 462, 1972) verdeutlichen.

In frühen Werken kombinierte er häufig mehrere Motive in Form einer montagehaften Schichtung verschiedener Bildebenen und kehrte die Größenverhältnisse um. So können plötzlich Stabkerzen in der Gegenwart von Zigarren miniaturhaft wirken (Abb. 463, 1971), riesige Crackers werden mit kleinen Bananenschalen kombiniert (Abb. 464, 1970) oder ein

Farbkasten wird im Close-up dargestellt, während Erdbeeren im Verhältnis dazu an Größe verlieren (Abb. 465, 1970)⁴⁴⁰. Die teilweise willkürliche Kombination trivialer Gegenstände und Dinge erinnert erneut an Rosenquist. Dafür kamen mehrere Fotografien zum Einsatz. Der Hintergrund wurde meist verschwommen wiedergegeben, während die davor liegenden Motive, wie Erdbeeren oder Bananenschalen, scharf dargestellt sind. Ähnlich verhält es sich in der Realität: Hält man einen Gegenstand vor das Gesicht und richtet seinen Blick darauf, verschwimmen die anderen im Sehfeld befindlichen Dinge sowie die Umgebung.

Durch den Wechsel der Brennschärfen entsteht die Illusion von Raum und Tiefe. Die sich im Vordergrund befindlichen Objekte scheinen aber von jeglicher Gravitation freigesprochen und stehen ohne perspektivischen Bezug zum Hintergrund. Das verleiht der Gesamtsituation einen surrealen Charakterzug und eine unwirkliche Räumlichkeit. Wie Neysters hervorhob, ging es Schonzeit um die „*Strukturierung von Seherfahrungen mit ebenen gemalten Flächen*“.⁴⁴¹

Um 1973 verzichtete er auf das Bild-im-Bild-Prinzip und griff auf eine einzige Vorlage zurück. In >Cabbage< (Abb. 466, 1973), Cauliflowers (Abb. 467, 1975), >Small Salad< (Abb. 456, 1972; „small“ kann hier fast ironisch verstanden werden) oder >Peppered< (Abb. 468, 1974) konfrontiert uns der Künstler mit monumentalen Lebensmitteln.

*„Viele Dinge, die ich male, sind Abstraktionen der realen Dinge, mit denen wir Tag für Tag umgehen.“*⁴⁴²

Auf großformatigen Leinwänden präsentiert sich ein all-over an Gemüsesorten, das scharfe und unscharfe Bereiche aufweist, so wie es die Kamera festgehalten hat. Blumenkohl, Salat und Paprika übersteigen gewohnte Ausmaße und lassen alltägliche Nahrungsmittel zu einem visuellen Abenteuer werden. Die Beschaffenheit und Strukturen können genau studiert werden. Die Oberfläche der Bilder ist glatt und mit technischer Perfektion ausgeführt. Der Maßstab des Abgebildeten und die Größenverhältnisse einzelner Dinge zueinander spielten bei Schonzeit eine wichtige Rolle. Dabei verwies er auf die Einflüsse der Medien:

*„Das Spielen mit dem Maßstab, das wir uns bereitwillig im Fernsehen, in Illustrierten und Filmen gefallen lassen, gehört zu meinen hauptsächlichen Interessen.“*⁴⁴³

⁴⁴⁰ Mit >Strawberries (Watercolors) II< war Schonzeit auf der documenta 5 vertreten.

⁴⁴¹ Neysters 1979, S. 74.

⁴⁴² Sager 1973, S. 248. Künstler-Statements.

Das Gezeigte sollte aber nicht nur optisch, sondern auch körperlich erfahrbar werden. Daher war für Schonzeit ein großes Format obligat:

*„The painting becomes the place you are in [...] the smaller the painting, the more it exists as a window, and the larger it is the more it becomes a place; it's much more a physical experience.“*⁴⁴⁴

Schonzeit arbeitete mit der Spritzpistole und einem Projektor:

*„Die Bilder entstehen, indem ich mit einer Spritzpistole Acrylfarben auf die Leinwand spritze, **während** ein Dia auf die Leinwand projiziert wird. Ich beginne im Halbdunkel zu arbeiten und schalte dann, während das Bild entsteht, die Lichter an. Wo sich etwas besonders deutlich abhebt, zeichne ich den Umriss dieser Fläche mit Bleistift dem projizierten Dia nach und verdecke die Ränder dann mit Klebestreifen.“*⁴⁴⁵

Das Arbeiten mit belichteten Dias bringt Vorteile im Bereich von Licht und Farbe, Komponenten, die Schonzeit wichtig sind.⁴⁴⁶ Das transparente Original mittels der Beleuchtung des Projektors auf der Leinwand einzufangen und umzusetzen birgt aber einige Schwierigkeiten mit sich:

*„Ich hockte buchstäblich bis zu den Ellbogen und Knien in der Farbe, war sehr von Farben in Anspruch genommen. Plötzlich passierten merkwürdige Dinge. Die Dias hatten viel spannendere Farben als meine Bilder. Diese verdammten Dinger hatten etwas spezifisches Eigenes [...].“*⁴⁴⁷

Diese Lichtqualität der Dias ist in einigen Arbeiten von Schonzeit in übersetzter Form, durch strahlende, kräftige Farben, eingegangen (vgl. Abb. 469, 1974). Eine Schwierigkeit beim Einsatz von Diamaterial ist, dass die Farben mit der Zeit verblassen und die Vorlage an Qualität verliert. Daher muss sich Schonzeit zusätzlich an Fotodrucken orientieren. Der Akt der Translation der fotografischen Informationen in die Malerei ist von wesentlicher Bedeutung, wobei Schonzeit versuchte, im Bild eine Steigerung dieser zu erreichen.⁴⁴⁸ Dabei hielt er sich z. B. nicht zurück, farbliche Veränderungen vorzunehmen:

⁴⁴³ Ebenda, S. 248.

⁴⁴⁴ Lindey 1980, S. 96. Schonzeit an die Autorin, Juni 1978.

⁴⁴⁵ Zit. nach Neysters 1979, S. 23.

⁴⁴⁶ Vorteile eines Diapositivs wären u. a.: Lebhaftige Farben und hohe Farbtreue; Darstellung extremer Kontraste, die in der Projektion äußerst plastisch wirken; genau Wiedergabe der Aufnahmesituation. Der Diafilm ist jedoch empfindlicher und erfordert entsprechende Kenntnisse des Fotografen. Nachträgliche Korrekturen können kaum vorgenommen werden. Capobussi 2001, S. 85 - 86.

⁴⁴⁷ Zit. nach Neysters 1979, S. 28 - 29.

⁴⁴⁸ *„The relationship between photography and the translation of photographic information into paint – the difference, actually, between the photograph and the heightened expression in the painting – is what has also excited me most.“* Zit. nach Neysters 1979, S. 23.

*"I would know so much more about an orange than anyone that if I made that orange more orange than any orange ever is, no one would notice it."*⁴⁴⁹

In seinen Porträtarbeiten, die manchmal an Close denken lassen (vgl. Abb. 470, 1975), sind Licht- und Schattenzonen sowie Farbe wichtige Elemente.

In *>Kathy – Nude<* aus dem Jahr 1974 (Abb. 471) übernimmt er die Genauigkeit der Diaaufnahme. Die Poren und Haut des Gesichts sind penibel wiedergegeben (Abb. 472). Der kräftige Farbton des Bettlakens wirkt bis im Gesichts- und Schulterbereich nach und kontrastiert mit der Blässe des Dekolletés und der dunklen Schattzone im linken Schulter- und Kopfbereich. Die Frau wirkt sehr entspannt, blickt den Betrachter an und ein kaum merkliches Lächeln ist auf ihren Lippen zu erkennen. Die Schnitte unter der linken Brust, im Schulterbereich und Gesicht sind hart gesetzt und implizieren ein gewisses gewalttätiges Moment. Ähnlich präsentiert sich *>Dione<* (Abb. 473, 1974), die ihren Kopf mit den Händen stützt. Abgesehen von dem beleuchteten Gesicht sind die Bekleidung und der Hintergrund sehr dunkel gehalten. Die reife, helle, leicht gerötete Haut ist penibel dargestellt, Falten werden nicht kaschiert (Abb. 474, 475). Freundlich lächelt sie dem Betrachter entgegen. Der Ausschnitt zeugt von einer gewissen Radikalität.

Zieht man noch weitere Porträts von Schonzeit in Betracht – *>Wanda<* (Abb. 476, 1973), *>Linda<* (Abb. 477, 1974), *>Daniel (Profile)<* (Abb. 478, 1976) – so vermitteln die einzelnen Bilder unterschiedliche Charakterzüge der Dargestellten: Kathy, die Femme fatale, Dione, die Liebenswürdige und Freundliche, Wanda, die Romantische, Linda, die Sinnliche, und Daniel, der Berechenbare. Damit unterscheiden sie sich wesentlich von Closes Arbeiten. Seinen Personen sind keine charakteristischen Merkmale zuzuordnen.

Zusätzlich beschäftigte sich Schonzeit mit landschaftlichen Motiven, wie in *>Deerfield Sunset<* (Abb. 479, 1976) oder *>Continental Divide<* (Abb. 480, 1975). Beide Arbeiten haben etwas Wild-Romantisches an sich.⁴⁵⁰ In den 80er Jahren wird er sich öfters mit ländlichen Sujets auseinandersetzen (Abb. 481, 1986; Abb. 482, 1986), in einer Phase, in der er sich bereits außerhalb einer fotorealistischen Stilrichtung bewegte. Bereits in den frühen 1980ern wurde seine Malweise zunehmend lebhafter und weniger detailgebunden (Abb.

⁴⁴⁹ Schonzeit 1980. Zit. nach Real 1981, S. 51.

⁴⁵⁰ Nähere Informationen zu den Landschaftsbildern lagen mir keine vor. Auch Meisel konnte sich dazu nicht äußern. Meisel, E-mail vom 01. Juni 2007.

460]. Die Arbeiten basierten zwar noch auf Fotografien, haben aber mit dem Fotorealismus nichts mehr zu tun. Daher werden sie an dieser Stelle auch nicht weiter besprochen. Seine Offenheit gegenüber der Motivwahl behielt er bei.⁴⁵¹

Schonzeit will mit seinen Bildern „*keine bestimmten sozialen oder politischen Aussagen*“ machen.⁴⁵² Er überlässt dem Rezipienten die Möglichkeit, seine eigenen Assoziationen und Gedanken über das im Bild Dargestellte zu evozieren.⁴⁵³

Schonzeits Beitrag zum Fotorealismus umfasst nur eine relativ kurze Zeit, wobei Bilder dieses Stils vereinzelt bis heute in seinem Œuvre vorhanden sind. Die uneingeschränkte Motivwahl und Kompositionen des Künstlers sind einzigartig. Vom Gemüse oder Obst über das Porträt und die Landschaft bis hin zu Plastiksandalen und Spielzeug reichen seine Sujets. Dinge verlieren ihre Schwerkraft und gewohnten Maßstäbe und bilden durch Über- und Ineinanderprojektion mehrere Bildschichten. Andere Arbeiten beschäftigen sich nur mit einem Motiv und präsentieren es in einem Blow-up. Er konfrontiert uns in monumentalen Formaten mit den Sehweisen, die uns durch die mediale Welt tagtäglich „ins Haus flattern“. Nach Sager ist Schonzeit ein Eklektiker, der „*die Farbexplosion der Abstrakten Expressionisten, die Konsumartikel der Pop Art, die Kombinatorik des Surrealismus [und] die Fotomontage der Dadaisten*“ in seinen Arbeiten miteinander kombiniert.⁴⁵⁴ Wie viele andere Fotorealisten wollte auch er das Bewusstsein auf selbstverständliche Dinge lenken:

*„Die Bilder, die ich mache, sind sehr oft grell und grob, die Themen nie die feinsten. Ich konzentriere mich [...] oft auf Dinge, die sonst meist als wertlos abgetan werden [...] und sicherlich auch keinen wirklichen Kunstwert haben [...]. Ich hoffe, dem Betrachter eine erhöhte Erfahrung und Bewusstheit angesichts jener Dinge zu vermitteln, denen man täglich begegnet.“*⁴⁵⁵

Technik: Eigene Fotografien. Projektor. Spritzpistole, Acryl, Öl.

⁴⁵¹ Fotorealistische Bilder tauchen teilweise in späteren Arbeiten wieder auf.

⁴⁵² Sager 1973, S. 248. Künstler-Statement.

⁴⁵³ „*There 's a lot of raw material, lots of suggestion [...] specifically, I like to leave that open because every person will come to it with their own thing, which is what it 's about.*“ Lindey 1980, S. 96. Schonzeit zur Autorin, Juni 1978.

⁴⁵⁴ Sager 1973, S. 58.

⁴⁵⁵ Zit. nach Neysters 1979, S. 60.

Vorwiegende Themen: Gemüse und Obst, häufig collageartig mit anderen Dingen kombiniert. Porträts, Landschaft, unterschiedliche Gegenstände.

Vorbilder und Maler, von denen der Künstler inspiriert wurde: James Rosenquist.

2.2.14. Kurzes Nachwort zu den amerikanischen Künstlern

Die vorgestellten amerikanischen Fotorealisten decken die vielschichtige Struktur der Stilrichtung auf. Dies betrifft sowohl die Arbeitsweise, Motivwahl und Anschauungen der einzelnen Künstler, wobei es in einigen Punkten auch Übereinstimmungen gibt. Zwei wesentliche verbindende Charakteristika sind die Darstellung banaler, alltäglicher Motive und damit ungewohnter Sujets, die gleichzeitig eine neue, gesetzlose Ikonographie zu Tage förderte, und das erhaltene fotografische Nahverhältnis zwischen Vorlage und gemalten Bild. Zudem zeigen alle Fotorealisten eine glatte Oberfläche und arbeiten sehr exakt. Durch diese Präzision in der Ausführung wird eine gewisse Distanz zum Rezipienten aufgebaut.

Bechtle, Bell oder Flack griffen vorerst aus purer Vereinfachung der künstlerischen Arbeitstechnik zum Foto. Das Motiv war damit stets präsent, jederzeit greifbar sowie in der Lichtsituation, dem Ereignis oder der Mimik der Person etc. konstant und konnte in Ruhe studiert werden. Close und Salt hingegen setzten die Fotografie ein, um künstlerische Einflüsse und Traditionen weitestgehend auszuschalten. Salt lässt in der fotografischen Vorlage gerne den Zufall mitspielen, während Estes sehr kalkuliert vorgeht. Von Bedeutung ist für alle einen spezifischen Moment festhalten zu können. Die Genannten verwendeten bzw. verwenden eigene Fotografien, obwohl manche, wie McLean, Flack oder Blackwell, vorerst von Abbildungen in Zeitschriften ausgingen. Alle wechselten aber relativ bald zur eigenen Kamera.

Die meisten amerikanischen Fotorealisten arbeiten mit dem traditionellen Pinsel. Von den dreizehn angeführten Künstlern haben lediglich fünf hauptsächlich die Spritzpistole eingesetzt.⁴⁵⁶ Dabei sind Unterschiede im Auftrag wie Eddys pointillistische Technik (Abb. 483), Schonzeits präzise Farbverteilung sowie scharfe Konturen (Abb. 484) oder Flacks weiche, matte Oberfläche und gedämpfte Konturen (Abb. 485) zu berücksichtigen.

⁴⁵⁶ Close, Eddy, Flack, Salt, Schonzeit. Bosetti schrieb ebenfalls, dass viele amerikanische Fotorealisten die Spritzpistole verwenden. Bosetti 1987, S. 106. Diese Aussage muss relativiert werden.

Einige Arbeiten jener Künstler, die traditionell mit dem Pinsel arbeiten, zeigen durchaus einzelne malerische Akzente, wie wir es z. B. bei Estes gesehen haben (Abb. 286). Auch Blackwell verleugnet seine Handschrift nicht gänzlich (Abb. 486). Mit fortschreitender Erfahrung und Übung nahmen natürlich das Können und gleichzeitig die präzisere Umsetzung zu. Man kann aber **nicht allgemein** von einer „eiskalten Ästhetik“ der amerikanischen Fotorealisten sprechen.⁴⁵⁷ Sicher, wie oben bereits erwähnt, sind die Arbeiten glatt und distanziert, jedoch macht es einen Unterschied, ob man ein Gemälde von Cottingham (extreme Exaktheit mit Pinsel ohne sichtbaren Pinselduktus) oder Estes (sehr exakt mit Pinsel, jedoch malerische Akzente), Schonzeit (kühl durch die Spritzpistole, grelle Farben, plakativ) oder Salt (Distanz durch Spritzpistole, jedoch warme Farben, gedämpfter Eindruck) vor sich hat. Die Ergebnisse, oft nur im Original wirklich sichtbar, sind durchaus unterschiedlich, womit sich u. a. Gertschs Aussage, dass die Interpretation eines Diapositivs oder Fotos genauso reich an Möglichkeiten ist wie die Interpretation der Natur, bestätigt.⁴⁵⁸

In der Arbeitsmethode gibt es feine Unterschiede, grundsätzlich arbeiten acht Künstler mit dem Diaprojektor und vier nehmen ein Rastersystem zu Hilfe. Nur Estes bildet eine Ausnahme, indem er die Vorlage frei überträgt, obwohl er trotzdem gelegentlich das Raster oder die Projektion einsetzt.

Die Motive sind sehr breit gefächert und in den meisten Arbeiten stark auf Amerika bezogen, sei es durch Trucks, Fast-Food-Restaurants oder die charakteristische Umgebung. Ganz so menschenleer, wie allgemein behauptet, sind aber die Bilder der Amerikaner nicht, wie wir es durch Beispiele bei Bechtle, Goings, Close oder McLean gesehen haben.⁴⁵⁹ Nach Blackwells Ansicht ist zudem der Mensch durch die im Bild dargestellten Fahrzeuge bzw. Dinge, dessen Urheber er ist, stets präsent.

Trotz der Verbundenheit durch die Fotografie sind die Hauptinteressen der einzelnen Maler oft konträr. Ist es bei Blackwell die Spiegelung, Form und Abstraktion, so geht es Schonzeit um das Licht, die Seherfahrung und –veränderung durch die Medien und

⁴⁵⁷ Jäger 2005, S. 25.

Meisel teilte mir mit: „Blackwell and Kleemann are still quite painterly. Bechtle, Bell, Cottingham, Goings, and McLean are more traditional using primed prepared canvas and classic brush and paint technique. Flack Schonzeit, Eddy and Close began as total airbrush painters. Only Eddy still is and HE IS a pointillist.“
Meisel, E-mail vom 10. Juni 2007.

⁴⁵⁸ Billeter 1980, S. 6.

⁴⁵⁹ Sicher spielt der Mensch nicht eine prominente Rolle, ist aber trotzdem in einigen Bildern zu finden.

Größenverhältnisse. Bell hinterfragt die Realität, während Eddy sich mit räumlichen Spannungen auseinandersetzt. Flack betont Farben und Formen, hebt aber in ihren meist sehr persönlichen und inhaltsreichen Stillleben das WAS hervor, wodurch sie, wie bereits in ihrem Frühwerk, eine Ausnahme bildet. Close geht es um die Übersetzung von fotografischen Informationen in ein anderes Medium sowie künstlerische Techniken, Estes hingegen will mit seinen ausgeräumten Stadtansichten die Wahrnehmung schärfen und Positives und Klarheit ins Leben bringen.

Die Heterogenität im Amerikanischen Fotorealismus muss bei einer Gegenüberstellung mit Gertschs Arbeiten im Sinn behalten werden. In einigen Punkten wird er sich vielleicht einem Künstler mehr annähern als einem anderen, es mögen nur einzelne Komponenten, Aussagen oder Interessen vergleichbar sein oder Gertsch steht mit manchen Aspekten seiner Kunst im völligen Antagonismus zu seinen Kollegen im Westen.

2.3. *Franz Gertsch (*1930 Mörigen am Bielersee – Schweiz)*

Obwohl Franz Gertsch (Abb. 487) früh mit dem Gedanken spielte Maler zu werden und sich sein Entschluss nach einer lebensgefährlichen Herzklappenentzündung erhärtete, gelang es ihm erst mit 39 Jahren seinen Stil, seine Ausdrucksweise zu finden.⁴⁶⁰ Im Jahr 1969 lag ein langer und beschwerlicher Weg der Suche hinter ihm, der sich jedoch aus heutiger Sicht entschieden auszahlte.⁴⁶¹

Gertsch absolvierte keine universitäre oder akademische Ausbildung, sondern besuchte 1947 – 1950 die private Malschule von Max von Mühlenen⁴⁶² (1903 – 1971) und lernte 1950 – 1952 im Atelier des Grafikers Hans Schwarzenbach⁴⁶³ (1911 – 1983), dem er v. a. seine

⁴⁶⁰ Umfangreiche Informationen bzw. Daten zu Gertschs Leben und Werk finden sich im Anhang bei Haneborger 2004, S. 311 – 325.

⁴⁶¹ Die wesentlichen Krisenjahre lagen zwischen 1957 – 1964. Gertsch hatte Zweifel an seiner künstlerischen Karriere und war zu dieser Zeit unglücklich verheiratet. Zudem hatte er noch immer nicht seinen Stil gefunden, den er als ein belastendes Problem für jeden Maler beschrieb: „Denn das Stilproblem ist ja auch eines der quälenden Probleme des realistischen Malers. Malt man wie van Gogh oder Cézanne oder Morandi oder wie auch immer?“ Vitali 2005, S. 43 – 44. Poetter, Brehm 1994, S. 11. Gertsch betonte weiters, dass die kindliche Malerei frei von Qualen sei, und diese erst beginnen, wenn man Malerei studiert. Franz Gertsch – Holzschnitte 1994, S. 10.

⁴⁶² Mühlenen war damals der führende moderne Maler in Bern, ehemaliger Schüler von André Lhote, der eine wichtige örtliche Rolle in Bezug auf informelle Tendenzen spielte. Er bewegte sich „zwischen freier Figuration und Abstraktion“. Vitali 2005, S. 38.

⁴⁶³ Der Künstler war vielseitig begabt, kunsthistorisch gebildet und bewunderte Jan van Eyck. Er bewegte sich in seiner Kunst in der Nähe zur Neuen Sachlichkeit. Vitali 2005, S. 39, 40.

Kenntnisse altmeisterlicher Techniken verdankt.⁴⁶⁴ Wie Estes, malte Gertsch stets gegenständlich und wandte sich nie der absoluten Abstraktion zu.⁴⁶⁵

Bereits in seinen frühen Arbeiten lässt sich ein Hang zum Melancholischen und Romantischen feststellen (vgl. Abb. 488, um 1948; Abb. 489, 1961).⁴⁶⁶ In dem im Jahr 1950 veröffentlichten Holzschnittzyklus „*This and Weit*“⁴⁶⁷, der von einem schwermütigen Jungen erzählt, den die Zeitgenossen nicht verstehen und der sich in das Mädchen Weit verliebt,⁴⁶⁸ schrieb der Künstler:

„*Wie This sich bewußt wurde, daß er romantischer veranlagt war als andere Leute.*“⁴⁶⁹ – und meinte damit wohl sich selbst.⁴⁷⁰ Um seinem ausgeprägten Hang zum Emotionalen entgegenzuwirken, schuf er ab 1965 Bilder mit harten Konturen und flächiger Vereinfachung (Abb. 490, 1965 - 66), denen bunte Papiercollagen⁴⁷¹ folgten (Abb. 491, 1967; Abb. 492, 1969), die bereits teilweise auf Fotografien basierten. Der Einfluss der Pop Art ist evident (wie bei den Amerikanern). Mehrere Ausstellungen in der Kunsthalle Bern der 60er Jahre beschäftigten sich mit der damals populären Stilrichtung, wie 1966 „*Pop Art*“ oder die „*Roy Lichtenstein Retrospektive*“ 1968. 1966 war sogar das gewaltige 28 m lange Bild >Jet-Bombers F-III< von James Rosenquist integriert. Gertsch sah die, unter der Leitung von Harald Szeemann, gezeigten Ausstellungen:

„*Als dann zum ersten Mal die amerikanische Pop Art in der Kunsthalle in Bern ausgestellt wurde, da war ich überwältigt: Lichtenstein, Rosenquist... - da habe ich schlagartig den Anschluß an die Moderne gefunden.*“⁴⁷²

⁴⁶⁴ Vitali bietet einen guten Überblick über Gertschs Frühwerk, also vor 1969. Vitali 2005, S. 37 – 57.

⁴⁶⁵ Gertsch: „*Grundsätzlich hat mich seit jeher immer die Darstellung der Realität interessiert, und für meine eigene Arbeit konnte ich mir nur eine realistische Ausdrucksweise vorstellen.*“ Glaesemer 1980, S. 9.

⁴⁶⁶ Gertsch wurde gewissermaßen bereits von seinem Vater als Romantiker geprägt. Gertsch, mündlich, zit. nach Wehrli 2002. Künstlerisch blieb er lange „*unverstanden*“, weil er „*auf Romantik und Realismus bezogen war*“. Haneborger 2004, S. 98. Mündlich zu Haneborger, 26.03.2002.

⁴⁶⁷ Gertsch, Franz; *This und Weit (mit 32 Originalholzschnitten)*. Bern 1950.

⁴⁶⁸ Haneborger 2004, S. 100.

⁴⁶⁹ Zit. nach Haneborger 2004, S. 101.

⁴⁷⁰ „*[...]sein erstes Büchlein „This und Weit“, in welchem sich unser ganzes damaliges Tun und Denken getreu widerspiegelte.*“ Golwin 1972, o. S.

⁴⁷¹ Gertsch bemalte das Papier selbst, schnitt die Formen aus und befestigte sie auf Leinwand, Papier oder Pavatex (Holzfaserplatte). Vgl. die Scherenschnitte von Matisse.

⁴⁷² Braun 2000, S. 203. Harald Szeemann war von 1961 – 1969 Leiter der Kunsthalle Bern. Gertsch kannte ihn schon seit den 50er Jahren. Er traf Szeemann, v. a. als er Direktor in Bern war, regelmäßig. Spieler, E-mail vom 19. März 2007.

Rosenquist hielt sich bereits sehr eng an die fotografische Vorlage, die er monumentalisierte. Dies dürfte einen nachhaltigen Eindruck auf Gertsch hinterlassen haben. Im Gegensatz zu Gertsch baut Rosenquist auf die unmittelbare Faszination, konzentriert sich auf äußerliche Reize und bleibt oberflächlich, so wie man es von Werbeplakaten gewohnt ist. Siehe: 2.1.2. Pop Art.

Mit seinen Pop Art-Bildern hatte der Schweizer Künstler somit einen Anknüpfungspunkt in der Berner Kunstszene für sich entdeckt, da die figürliche Darstellung wieder schrittweise akzeptiert wurde.⁴⁷³ Doch mit der zunehmenden Abstrahierung und Vereinfachung seiner Arbeiten landete Gertsch für sich selbst in einer Sackgasse:

*„In meinen Arbeiten von 1968 überwog jedoch mehr und mehr die Abstraktion, und ich fand mich in einer Krisensituation, weil ich mich gegenüber gewissen Möglichkeiten, die ich als Maler hatte, frustriert fühlte.“*⁴⁷⁴

Für mehrere Monate gab er die Malerei auf und dachte sogar daran, einen anderen Beruf zu ergreifen.⁴⁷⁵ Die Zeit nutzte er, um intensiv nachzudenken, denn immerhin war Gertsch bereits seit mehr als 20 Jahren professionell künstlerisch tätig gewesen und konnte, trotz der krisenhaften Suche und Phasen der Niedergeschlagenheit, nicht leichtfertig alles hinter sich lassen.

2.3.1. 1969 – Ein Wendepunkt in Gertschs künstlerischer Laufbahn

Im Herbst 1969 war es dann soweit: Gertsch entschloss sich, die fotografischen Vorlagen einfach so zu akzeptieren wie sie sind.⁴⁷⁶ Er selbst verwendete schon seit ein paar Jahren Fotografien und im Grunde genommen war es nur mehr ein kleiner Schritt, um diesen Entschluss zu treffen.⁴⁷⁷

⁴⁷³ Vitali 2005, S. 50. Bereits in seinen Pop-Collagen schnitt Gertsch Personen aus Fotografien aus, fügte sie zu einer Collage zusammen und projizierte sie ins Großformat, um sie malerisch zu fixieren. Haneborger 2004, S. 164 - 165.

⁴⁷⁴ Szeemann 1975, o. S.

⁴⁷⁵ Haneborger 2004, S. 20.

⁴⁷⁶ Poetter, Brehm 1994, S. 11. Gertsch berichtet von seiner bekannten Wanderung auf dem Monte Lema im Tessin. Auf dem Gipfel kam ihm sozusagen die „Erleuchtung“, ganz in Analogie zu Petrarcas *„Die Besteigung des Mont Ventoux“*.

Durch den Einfluss von Pop Art, speziell Rosenquist, und Gerhard Richter dürfte Gertsch angeregt worden sein. In der bekannten von Szeemann kuratierten Ausstellung *„When Attitudes Become Form“*, die 1969 in der Kunsthalle Bern stattfand und international Aufsehen erregte, war auch Richard Artschwager vertreten. Vgl. Morley, 2.2.1.

⁴⁷⁷ Wie schon angesprochen wurde, war es durchaus möglich, dass Gertsch, wie er selbst betonte, von den Amerikanischen Fotorealisten nichts wusste. Dies bestätigte mir zusätzlich Jean-Christophe Ammann, Mitkurator der documenta 5 und derzeit Mitglied im Stiftungsrat des museum franz gertsch, der den Künstler seit 1964 kennt. Ammann selbst sah erst 1969 erstmals Abbildungen amerikanischer fotorealistischer Werke. Ammann, Fax per 15.04.2007 und 01.05.2007.

Wesentlich war für ihn die Erkenntnis, „dass im Festhalten des Momentanen viel eher das Bleibende erscheinen kann“.⁴⁷⁸ Das Foto liefert den spezifischen Augenblick, das Motiv und die Komposition. Er konnte damit, wie er es selbst ausdrückte, „die Last der alleinigen Verantwortung für das Bild loswerden“ und sich gleichzeitig von künstlerischen Traditionen befreien, wie es Close oder Salt – was Gertsch aber damals noch nicht wusste – betonten.⁴⁷⁹ Der Hauptauslöser, warum der Schweizer aber grundsätzlich zur Fotografie griff, war, dass er sich von einer „allzu starken Emotionalität frei machen“ wollte.⁴⁸⁰

„Als junger Mensch war ich voller Gefühle und von der Romantik geprägt. Da hat mir die Kamera als objektiver Filter geholfen, eine Distanz zu den Dingen zu schaffen.“⁴⁸¹

Diese Tatsache, die er in Interviews mehrmals betonte, unterscheidet ihn wesentlich von seinen amerikanischen Kollegen. Keiner der genannten Künstler griff zur Fotografie, um einer romantischen oder emotionalen Veranlagung entgegenzuwirken. Wenn wir uns jedoch an Zadrzizil erinnern, so erklärte er, dass der Realismus für ihn eine Möglichkeit war, das „Herz auszuschalten“. Das Foto als „Neutralisator“ half ihm dabei. Es scheint, dass hier eine europäisch gefühlsbetonte Tendenz zum Tragen kommt.⁴⁸²

Adäquat leitete Gertsch diesen Wendepunkt im Jahr 1969, in dem überdies sein Werkverzeichnis beginnt, mit dem Bild >Huaa...!< (Abb. 493) ein. Zu sehen ist ein Reiter mit gezücktem Säbel und zurückgeworfenem Kopf, der den Mund zum Schrei aufreißt. Als Vorlage diente eine Sequenz aus dem Film „The Charge of the Light Brigade“ (1968) von Tony Richardson mit David Hemmings.⁴⁸³ Unschwer korrespondiert die Darstellung mit Gertschs Aufbruchstimmung.⁴⁸⁴ Er betitelte sein Bild symptomatisch nicht mit Bezug auf den Film, sondern mit einem Ausruf des Losbrechens, eines Kraftschreis. Die farbige Abbildung fand er in der Zeitschrift „Salut les Copains“, welche

⁴⁷⁸ Glaesemer 1980, S. 10. Gertsch meinte damit bleibende Werte.

⁴⁷⁹ Braum 2000, S. 197. Gertsch: „[...] ging es auch darum, etwas zu machen, das gar nicht mehr unbedingt mit dem traditionellen Begriff von „Kunst“ zu tun haben musste.“ Glaesemer 1980, S. 10.

⁴⁸⁰ Glaesemer 1980, S. 10.

⁴⁸¹ Stufmann, Tanner 1993, S. 46. Gespräch mit Gertsch.

⁴⁸² Vgl. die Arbeiten von John Salt, die durchaus europäische Züge aufweisen (an späterer Stelle wird noch darauf hingewiesen).

⁴⁸³ Spieler 2005, S. 78.

⁴⁸⁴ Betrachter, die den Film von Richardson kennen, wissen jedoch, dass es sich bei dieser Sequenz um den bereits tödlich getroffenen Captain Louis Edward Nolan (David Hemmings) handelt. Spieler 2005, S. 78. Die Ambivalenz der Darstellung von offensichtlicher Lebenskraft und verborgenem Tod kann als Metapher für Gertsch Situation verstanden werden: Er bricht künstlerisch auf zu neuen Ufern und lässt sein vorangegangenes Werk bzw. seine mühsame Suche hinter sich.

der Künstler mit einem Schwarz-Weiß-Film abfotografierte und mittels Projektor auf eine Leinwand übertrug, wobei er die Farben veränderte bzw. übersteigerte.⁴⁸⁵ Schon bei seinem ersten fotorealistischem Bild ging es also nicht um das reine Abbilden, sondern um das Einfangen einer bestimmten Stimmung, eines bestimmten Ausdrucks. Die Pinselstriche sind in der Nähe gut sichtbar, partiell grob und expressionistisch. Im Detail ist die Ausführung unpräzise und locker gehalten. Diese Arbeit lässt sich mit Flacks ersten fotorealistischen Bildern durchaus vergleichen, die als seltene Ausnahme in ihrem frühen Werk häufig Menschen darstellt. Das bereits besprochene Gemälde >Kennedy Motorcade< (Abb. 321) basiert auf einer Magazinabbildung und ist in der Umsetzung sehr malerisch. Flack wählte eine aktuelle politische Szene und Gertsch zog ein Film Still aus einem Antikriegsfilm heran.⁴⁸⁶ Damit ist seine Arbeit ebenfalls politisch konnotiert, obwohl dies in diesem Fall sicher nicht sein Interesse war. Auffallend sind die Kraft, Vitalität und Dynamik der Darstellung, die bei den Amerikanern prinzipiell fehlen. Dynamik kann dort nur in Form von z. B. schräger bzw. schwungvoller Linienführung wie bei Cottingham (z. B. Abb. 217, 218) verstanden werden, oder aufgrund eines perspektivischen Tiefenzuges wie wir es häufig bei Estes (z. B. Abb. 280, 289) finden. Bewegungsmomente sind in den amerikanischen Werken kaum vorhanden. Ihre abgebildeten Situationen sind vorwiegend statisch. Flack bildet mit einigen ihrer frühen Arbeiten noch eine Ausnahme (vgl. Abb. 322, 324), auch dahingehend, dass sie vorwiegend Menschen darstellt.

Mit den Maßen von 170 x 261 cm blieb er in einem ähnlichen Größenbereich wie seine Malerkollegen in Übersee.⁴⁸⁷ Ungewöhnlich war hingegen seine Entscheidung auf ungründertem Trägermaterial zu malen:

⁴⁸⁵ Ronte 1986, S. 17. Gertsch hat die Farben „*bei der Projektion frei nach der Vorlage aufgetragen*“. Glaesmer 1980, S. 9. Bereits hier wird sein Interesse für das Kolorit deutlich. Er entschied sich für eine Scharz-Weiß-Projektion, nachdem er bereits Versuche mit färbigen Dias vorgenommen hatte, deren Umsetzung für ihn noch schwierig waren: „*[...] wie schwer es ist, die Farben, oder besser, das farbige Licht bei einer vergrößerten Projektion überhaupt richtig abzulesen und zu gestalten.*“ Glaesmer 1980, S. 9.

⁴⁸⁶ Die Sequenz des Films war sehr bekannt, vgl. Abb. 494a – 494c.

Die Attacke der Leichten Brigade (engl. *Charge of the Light Brigade*) war ein Angriff britischer Kavalleristen in der Schlacht von Balaklawa. Diese Schlacht war eine militärische Auseinandersetzung am 25. Oktober 1854 zwischen dem russischen Zarenreich und den Alliierten (Britten, Franzosen, Osmanisches Reich) im Krimkrieg.

⁴⁸⁷ Dabei habe ich die Maße von frühen Arbeiten der Amerikaner mit dem Bild von Gertsch verglichen.

„[...] ich [habe] die billigste Art zu malen gewählt [...]. Wir haben einfach Betttücher aufgespannt, und ich habe direkt, ohne Grundierung, mit Dispersion⁴⁸⁸ in diese Tücher gemalt.“⁴⁸⁹

Der Einsatz ungrundierter Leinwand, die Gertsch bis heute verwendet, stellt einen Antagonismus zu den Amerikanern dar. Meisel:

„Gertsch is unique in using unprimed canvas [unter den Fotorealisten] and staining the color in.“⁴⁹⁰

Die fehlende Grundierung verhindert eine sehr glatte Oberfläche und erlaubt dem Künstler, das Gewebe mit der Farbe regelrecht zu durchtränken.⁴⁹¹ Daher spricht Gertsch ostensiv von „in die Tücher“ malen anstatt „auf die Tücher“. Seit 1972 verwendet er ein relativ hartes und saugstarkes Baumwollgewebe, die Leinwand „Cotton Doc No. 10“, welche den Arbeitsprozess intensiviert. Die Technik, also ohne Grundierung, erlaubt kaum Korrekturen. Dieses Faktum ist für Gertsch von Belang, denn das einmalige Berühren der Leinwand entspricht seinem Verständnis von reiner Malerei.⁴⁹² Darüber hinaus äußerte er sich 1994 dahingehend:

„Man legt ein Bild ganzheitlich an und verändert es dann fortwährend, bis es stimmt oder auch nicht. Diese Art zu arbeiten ist mit Qualen verbunden. Man kann sich nicht lösen vom Bild. [...] Wahrscheinlich weil man nie das erreicht, was man als Vision hatte. Ich wollte schon damals die Möglichkeit einer Korrektur und Veränderung von vorneherein ausschalten. Ich wollte die Qual aus der Malerei nehmen und stattdessen Lust und Leben hineinbringen. [...] ich habe lange genug an meinen Bildern herumkorrigiert auf dem Weg des Suchens bevor ich vierzig war. Es ist für mich etwas ganz Entscheidendes, nicht korrigieren zu können.“⁴⁹³

Unter den amerikanischen Fotorealisten lässt sich hier kein Pendant finden. Estes versucht zwar seine Pinselstriche kaum auszubessern,⁴⁹⁴ nimmt aber oft während des

⁴⁸⁸ Dispersionsfarben: *„[...] lasierend und deckend vermalbare moderne Farben, die als Farbträger ein Bindemittel aus synthetisch hergestellten Harzen besitzen. Sie trocknen rasch und sind mit Wasser verdünnbar. Gegenüber herkömmlichen Öl- oder Temperafarben besitzen sie eine größere Lichtechtheit, Witterungsbeständigkeit und Flexibilität.“* Riese 2000, S. 76.

⁴⁸⁹ Poetter, Brehm 1994, S. 12. Dahinter lag auch ein finanzieller Aspekt.

⁴⁹⁰ Meisel, E-mail vom 10. Juni 2007.

⁴⁹¹ Gertsch: *„Ich arbeite die recht flüssige Farbe in den schweren Baumwollstoff ein, bis dieser durch und durch getränkt ist. [...] Wenn Sie sehen, wie die Farbe auf der Rückseite der Bilder durchschlägt, dann erhalten Sie einen Eindruck davon, wie viel Farbe dort hineingemalt worden ist.“* Braun 2000, S. 201.

⁴⁹² Poetter, Brehm 1994, S. 56.

⁴⁹³ Ebenda, S. 10, 57.

⁴⁹⁴ Meisel 1989, S. 16.

Malprozesses, wie bereits besprochen, wesentliche Veränderungen des Dargestellten vor. Eine ungrundierte Leinwand, die sich beinahe jeglicher Modifizierung im Malakt entzieht, verwendet nur Gertsch.⁴⁹⁵ Wichtig sind ihm zudem reine und matte Töne.

1970 griff er erneut auf ein Pressefoto der „Times Magazine“ zurück.⁴⁹⁶ Das Bild >Vietnam< (Abb. 495, 1970) zeigt vom Krieg gekennzeichnete, verwundete Soldaten und macht die Sinnlosigkeit kämpferischer Handlungen deutlich. Das zeitmäßige, aktuelle Thema beschäftigte Gertsch, obwohl er nie vordergründig politisch tätig war.⁴⁹⁷ Der Hauptakzent liegt bei dem jungen, schwer verletzten, liegenden Soldaten, dem sich ein Kamerad schützend angenommen hat, während ein anderer eine Infusionsflasche hält. Dahinter ist ein Soldat mit einer wahrscheinlich ernsthaften Gesichtsverletzung zu sehen – eine sehr persönliche wie aufrüttelnde Szene. Einige Bereiche, wie der Hintergrund bzw. der Soldat am linken Bildrand sind unscharf wiedergegeben, so wie sie möglicherweise am Foto zu sehen waren.

Diese Thematik finden wir unter den Fotorealisten wiederum nur bei Flack, indem sie einen Protestmarsch gegen den Krieg festhielt (Abb. 324; 50,8 x 76,2 cm), den sie aber in diesen Fall selbst aufgenommen hatte. Gertsch stellte dagegen auf seiner 205 x 290 cm großen Leinwand ein Motiv direkt aus dem Kampfgebiet dar und ist damit viel radikaler und stärker in der Aussagekraft. Es geht grundsätzlich um das gleiche Thema, jedoch sind die Schwerpunkte anders gesetzt.⁴⁹⁸

>Huaa...!< und > Vietnam< werden die einzigen Bilder bleiben, die der Künstler nach kommerziellen Presseaufnahmen malte. McLean widmete sich z. B. über Jahre (bis 1973) den Abbildungen aus einschlägigen Magazinen. Obwohl die Motive der ersten Bilder ausdrucksstark sind, entfernte Gertsch sich durch das vorgegebene, kommerzielle

⁴⁹⁵ Vgl. Tüchleinmalerei: „[...] im späten Mittelalter. Besonderheit der Malerei mit Wasserfarben auf ungrundierte feinen Baumwoll- oder Seidengewebe, die durch das dünne Tuch von beiden Seiten sichtbar ist.“ Der Kunst-Brockhaus 1987, S. 68.

⁴⁹⁶ Affentranger-Kirchrath 2004, S. 30.

⁴⁹⁷ Grundsätzlich zeigt Gertsch kein großes Interesse an politischen Themen. Haneborger berichtet in seiner Arbeit über den Diskussionskeller „Junkere37“, dem Gertsch angehörte. Auch hier interessierten in weniger die politischen Inhalte als vielmehr die „allgemeinen kulturphilosophischen Diskussionen“. Haneborger 2004, S. 314. Gertsch mündlich zum Autor am 28.08.2000.

⁴⁹⁸ Gertsch äußerte sich zum Vietnam-Bild: „Ich glaube nicht daran, dass Malerei, die der Realität einen Spiegel vorhält und sagt, „schau wie schrecklich es ist in der Welt“, die Gesellschaft verändert oder verbessert. Ich habe ganz am Anfang ein Vietnam-Bild gemalt, Soldaten blutend und schwerverletzt auf einem Tank liegend. Ein trauriges Bild eigentlich. Und der, der es gekauft hat, hat es nur wegen der Schönheit gekauft. Weil ihm das Grün und das Rot so gefallen haben. Also ist es eigentlich ein Schlag ins Wasser.“ Poetter, Brehm 1994, S. 32.

Material soweit wie möglich von der „*eigenen Emotionalität*“. Doch den Künstler drängte es bald zu persönlicheren Sujets aus dem näheren Umfeld und damit zur eigenen Kamera. Gleichermassen beschäftigen sich die Amerikaner, wie Bechtle, Close, Estes, McLean, Blackwell oder Salt (!) mit ihrer Umgebung. Die Frage stellt sich aber nach der Motivwahl. Während Cottingham Reklameschilder malt, die sich zwar in seinem städtischen Lebensumfeld finden lassen, aber nichts über ihn selbst aussagen, stellt Bechtle, wie ausgeführt, seine Familie und das alltägliche Umfeld der kalifornischen Mittelschicht dar, zu der er selbst gehört. Damit ist sein Werk persönlicher und für den Rezipienten greifbarer. Blackwell, Eddy oder Estes sind ebenfalls sehr „kühl“ in ihrer Motivwahl, während Flack sehr privatime und emotionsgeladene Objekte zusammenstellt. Wo sich der Schweizer Künstler positioniert, wird sich zeigen.

2.3.2. Arbeiten bis 1972

Gertsch sieht die Fotografie als Ersatz für die Studie und als reines Hilfsmittel, welches ihm theoretisch jedes Motiv eröffnet und die Komposition ablöst.⁴⁹⁹ Die Möglichkeit einen Augenblick festzuhalten, einen bestimmten Moment einzufrieren, war für ihn ein weiterer Grund für den Einsatz des Fotos.⁵⁰⁰ Zudem betonte er, dass wir gewohnt sind, die Fotografie als „*die authentischste realistische Wiedergabe der Natur*“ anzuerkennen.⁵⁰¹ Er fertigt immer mehrere Aufnahmen an und wählt nach reiflicher Überlegung ein Dia aus. „*Es ist quälerisch, spannend, aber voller Hoffnung*“, so beschrieb Gertsch seine Suche nach einem neuen Sujet.⁵⁰² Immerhin geht es u. a. darum, das Motiv für ein Bild festzulegen, mit dem sich der Künstler, dessen Arbeitsprozess im Verlauf seiner Weiterentwicklung immer intensiver wurde, die nächsten Monate auseinandersetzen soll.

An dieser Stelle sei erwähnt, dass Gertsch, wie die meisten Fotorealisten, dem Medium Fotografie kein besonderes Interesse entgegenbringt:

⁴⁹⁹ Braun 2000, S. 197.

⁵⁰⁰ Poetter, Brehm 1994, S. 34.

⁵⁰¹ Ebenda, S. 34.

⁵⁰² Braun 2000, S. 204.

*„Wenn ich photographiere, photographiere ich nur im Hinblick auf eine mögliche Vorlage. Ich photographiere eher selten, und es ist dann etwas, das gemacht werden muss aus der Not heraus, keine Vorlage zu haben.“*⁵⁰³

Blackwell betonte, dass er kein Fotograf sei und das Foto als „Zeichnung“ ansehe, als „a starting point“.⁵⁰⁴ Für Close stellt die Fotografie eine Informationsquelle dar, deren Inhalte auf anderem Wege nur schwer oder gar nicht zu erhalten sind (z. B. Unschärfe, konstante Situation bzw. Vorlage).⁵⁰⁵ Er bediente sich sogar professioneller Fotografen, um zu Vorlagen zu kommen. Estes ist ebenfalls an der Fotografie an sich nicht weiter interessiert, weil das Dargestellte zu flach bleibt und ein Dia durch die Projektion an Schärfe und Qualität verliert.⁵⁰⁶ Eddy äußerte sich:

*„I do my own photography [...] but I wasn't ever really interested in photography for itself; [...]“*⁵⁰⁷

Salt, der wie die anderen Fotorealisten seine Vorlagen selbst anfertigt, damit sie seinen Vorstellungen entsprechen, meinte schlicht:

*„I know what I want, but I dislike taking the pictures.“*⁵⁰⁸

Diese Statements machen deutlich, dass das Foto zwar Ausgangsmaterial der Künstler ist, jedoch keinen besonderen Stellenwert einnimmt. Die Kameralinse ist der Skizzenblock, nicht mehr und nicht weniger. Das Foto bleibt Mittel zum Zweck. Gertsch bildet hier keine Ausnahme. Trotzdem wird durch die neue Ikonographie und Ausschnittwahl der Einfluss der Fotografie, wie auch der Medien Film und Fernsehen, auf die Wahrnehmung thematisiert, wie es z. B. Blackwell explizit betonte und als Teil seiner Arbeit betrachtet.⁵⁰⁹ Gertsch nimmt mit seiner ersten Arbeit auf einen Film Bezug und dabei auf eine bekannte Sequenz (Abb. 494a – 494c). Dadurch wird der Rezipient, sofern er den Film Still kennt, auf den kinematographischen Konnex aufmerksam gemacht.

Eines der ersten Bilder, die sich mit seinem privaten Umkreis beschäftigen, ist >Junkere 37< (Abb. 496, 1970). Dabei handelte es sich um ein alternatives Diskussionsforum, das u.

⁵⁰³ Poetter, Brehm 1994, S. 33.

⁵⁰⁴ Chase, McBurnett (a) 1972, S. 75. Interview mit Blackwell.

⁵⁰⁵ Chase, McBurnett (c) 1972, S. 76. Interview mit Close.

⁵⁰⁶ Chase, McBurnett (b) 1972, S. 79. Interview mit Estes.

⁵⁰⁷ Foote 1972, S. 81.

⁵⁰⁸ Chase, McBurnett (d) 1972, S. 87. Interview mit Salt.

⁵⁰⁹ Gertsch Ereignisbilder wirken wie Film Stills und spielen durch ihre Größe auf die Kinoleinwand an.

a. von Gertsch und Sergius Golowin⁵¹⁰ 1962 gegründet wurde.⁵¹¹ Gertschs Beweggrund das Bild zu malen, beruhte vordergründig auf der Tatsache, dass der Mietvertrag für den Keller gekündigt wurde und der Versammlungsort nicht mehr zur Verfügung stand. Das Foto wurde kurz nach der Mitteilung der Kündigung aufgenommen. Golowin schrieb:

„Wir fühlen uns sozusagen im Mittelpunkt eines Filmes: Im Augenblick der größten Spannung wird die Bewegung auf einmal angehalten.“⁵¹²

Der aufgezeichnete Moment vermittelt die gedrückte und gedämpfte Stimmung. Nur das Pärchen am rechten Bildrand bildet eine Ausnahme. Das Gemälde teilt uns etwas über Gertschs damaliges soziales Umfeld mit.

Ein ausgefallenes Motiv zeigt das Bild >Kranenburg< (Abb. 497, 1970). Es handelt sich um Freunde und Bekannte von Gertsch, die sich in dem kleinen Ort in der Nähe von Kleve auf den Weg zu einer Ausstellungseröffnung befinden.⁵¹³ Alle Personen⁵¹⁴ sind in Rückenansicht zu sehen und treten in keinen Kontakt untereinander. Man mag an Goings kontaktarme Mittelständer denken (Abb. 366, 369, 370). Im Gegensatz zu seinen meist sitzenden Personen impliziert Gertsch erneut ein Moment von Bewegung. Auffallend sind die Behandlung des Lichts und die farbliche Gestaltung der Steine des Trottoirs (vgl. linker unterer Bildrand, Abb. 498).

Die Szene ist banal und auf einen Schnappschuss zurückzuführen. Burkhard, der eine Kamera hält, bringt zusätzlich das Thema des Fotografierens ins Bild. Der Rezipient ersetzt die Position von Gertsch, der als Fotograf fungierte, und wird zu einem Mitglied der Gruppe. Rückenfiguren lassen sich z. B. auch bei Goings oder McLean finden (Abb. 369, 370, 500; Abb. 417, 550f), sind jedoch meist fremde Personen, wodurch eine gewisse Distanz gegeben ist, bei McLean häufig nur eine und allgemein nicht in einer ganz so extremen Abwendung zum Betrachter dargestellt bzw. durch die Stellung anderer Personen oder Tiere gemildert. Auch Gertschs Bild bleibt in dieser Radikalität eine Ausnahme, obwohl sich Rückenfiguren in späteren Arbeiten, wie >Saintes Maries de la Mer I< (Abb. 539, 1971) oder >Barbara und Gaby< (Abb. 547, 1974) in milderer Form

⁵¹⁰ Geisteswissenschaftler und Schriftsteller. Ein Freund von Gertsch seit der Schulzeit. Siehe: Golowin 1972, o. S. Das Forum befand sich in der Junkerngasse 37 in Bern.

⁵¹¹ Golowin 1972, o. S. Spieler erwähnt die Gründung im Jahr 1964. Spieler 2005, S. 211.

⁵¹² Golowin 1972, o. S.

⁵¹³ Spieler 2005, S. 218.

⁵¹⁴ Von links nach rechts: Markus Raetz, Jean-Christophe Ammann, Monika Raetz, Maria Gertsch (seine Frau), Pablo Stähli, Balthasar Burkhard und Ritsaert ten Cate. Spieler 2005, S. 218.

finden lassen. Er wählte bewusst diese Aufnahme, obwohl ihm „gemäßigtere“ Varianten zur Verfügung standen (vgl. Abb. 499), weil er eine bestimmte Aussage treffen wollte. Wie Spieler bemerkte, dürfte er eine Art von Aufbruchstimmung thematisieren, die sowohl ihn als auch seine damaligen Künstlerfreunde und –kollegen in Bern verband – das Zurücklassen alter Strukturen und der Weg zu neuen Perspektiven.⁵¹⁵

Grundsätzlich erklärte Gertsch, worum es bei der Auswahl einer Vorlage geht, wie es v. a. in den folgenden Arbeiten zusehends ersichtlich wird:

*„Aus Hunderten von Dias, die meistens aus einer Begegnung resultieren, nie einem Arrangement, wähle ich meine Bildvorlagen. Kriterium ist dabei eine Art Bilddramaturgie. Das heißt, ich muss in den Vorlagen die Möglichkeit spüren, meine malerischen Medien bildgerecht einsetzen zu können, um **Leben einzufangen**. Die Vorlagen sind nicht allgemein gute Fotos, sondern im besonderen, für meinen speziellen Fall, gute Bildvorlagen.“*⁵¹⁶

Die Fotovorlage muss jenes malerische Potenzial aufweisen, dass Gertsch für seine Bilder benötigt. Grobe Änderungen gegenüber der Vorlage werden kaum vorgenommen, wie es z. B. bei Estes oder Bechtle der Fall ist.⁵¹⁷ Estes oder Eddy kombinieren oft mehrere Fotografien, ein Vorgang, der für Gertsch tabu ist. Inszenierte Aufnahmen, bei Cottingham, Blackwell, Estes, Flack oder Bell anzutreffen, sind Gertsch fremd.⁵¹⁸

Im selben Jahr, also 1970, greift Gertsch seinen engsten, privaten Personenkreis auf – seine Familie. Sein alltägliches Lebensumfeld wird von seiner Frau Maria und den vier Kindern Silvia, Hanne-Lore, Brecht und Benz bestimmt. Zuerst malte er seine damals 5jährige Tochter >Hanne-Lore< (Abb. 502). Die Farbigkeit des Bildes erinnert noch stark an die Pop Art, die Pinselstriche sind etwas beruhigter als in >Huua...!<. Mit ernster Miene und stahlblauen Augen blickt das nackte und auf einem Sofa liegende Mädchen aus dem Bild. Die Spannung des Motivs liegt in der kindlichen Unschuld einerseits und der typischen Pin-up-Pose bzw. dem lolitahaften Ausdruck andererseits. Der fixierende Blick

⁵¹⁵ Spieler 2005, S. 79. Eine wesentliche Anregung war die legendäre Ausstellung „*When attitudes become form*“ von Harald Szeemann in der Berner Kunsthalle 1969. Ebenda.

⁵¹⁶ Ammann 1980, S. 35.

⁵¹⁷ Gertsch gibt kaum Diavorlagen zur Veröffentlichung frei, da sie einerseits verblasst sind und er andererseits eine Störung des Wahrnehmungsprozesses darin sieht. Vgl. Haneborger 1994, S. 73, Fußnote 249. Gertsch: „*Ich würde nie einen „Atlas“ meiner Fotografien erstellen. Das würde mich absolut nicht interessieren.*“ Braun 2000, S. 197.

⁵¹⁸ Die späten Porträtarbeiten basieren jedoch auf bewusst aufgenommenen Vorlagen im Atelier des Künstlers.

mag den Betrachter irritieren, nimmt ihn gefangen. Ein ähnlicher Gesichtsausdruck findet sich in einer 1972 publizierten Fotografie (Abb. 503, 504). Hanne-Lores intensiver Ausdruck fällt zudem in dem Bild >Brecht, Hanne-Lore, Silvia< (Abb. 505, 1970) auf, welches drei seiner Kinder in der Badewanne zeigt. Hier wird Intimität in bürgerlicher Vertrautheit erfasst, wobei Hanne-Lores Blick erneut den Betrachter verunsichert.⁵¹⁹

Es folgt das Bild >Maria und Benz< (Abb. 506, 1970), das während eines Familienausfluges entstand. Beide, Mutter und Kind, sind nah an die Kameralinse geholt, der Kleine blickt lächelnd, jedoch mit scheuem Blick, dem Betrachter entgegen. Ein Motiv, das in jedem Familienalbum zu finden wäre. Der Blick nach außen zum Betrachter, den wir in den zuvor genannten Familienbildern ebenfalls begegneten, verstärkt die Präsenz des Fotografen. Der Hintergrund ist verschwommen, die Farbigkeit kräftig, wobei Gertsch versuchte, das intensive Licht der Diaprojektion einzufangen. Die intensiven, strahlenden Farben sind besonders auf den Umstand zurückzuführen, dass der Künstler seine ersten Bilder unter **ständiger Projektion** in einem abgedunkelten Raum auf die Leinwand übertrug. Gertsch erklärte:

„Ich mußte die Farbverteilung auf der Palette auswendig kennen, ich mußte automatisch wissen, wo welche Farbe zu finden ist. Man stellt sich das wirklich leichter vor, als es ist. Sobald man mit seiner Farbe auf die Leinwand geht, steht ja kein neutraler Projektionsgrund mehr zur Verfügung. Die aufgetragene Farbe wird vom Dia überstrahlt. Es summiert sich. Darum sind die ersten Bilder auch so intensiv in ihrer Farbigkeit. Ich habe diese Verdoppelung ganz bewusst akzeptiert und mich gefragt, wie ich das Licht der Projektion in natürliche Farben überführen kann. [...] Ich habe zu diesem Zweck auf Leuchtfarben zurückgegriffen, [...]. Das Bild bekam eine ganz besondere Strahlkraft.“⁵²⁰

Eine ähnliche Arbeitsmethode ist uns bei Ben Schonzeit begegnet, der zwar mit der Spritzpistole arbeitete, aber gleichfalls während des Projektionsvorganges. Bereits Schonzeit bemerkte, dass die „verdammten Dinger [Dias] [...] etwas spezifisches Eigenes“ haben.⁵²¹ Wie Gertsch wollte Schonzeit, den er 1972 persönlich kennen lernte, das charakteristische Licht, das Leuchten der bestrahlten Diapositive einfangen. Die

⁵¹⁹ Ronte 1986, S. 70.

⁵²⁰ Braun 2000, S. 199.

⁵²¹ Zit. nach Neysters 1979, S. 28 - 29.

Umsetzung ist aber äußerst schwierig. Einige Arbeiten von Schonzeit zeigen eine verstärkte Lichtqualität, ein Strahlen durch eine intensive Farbigkeit (vgl. Abb. 462, 469, 471). Gertsch fand bei seinem Versuch der Umsetzung eine zusätzliche Methode um dieses Spezifikum zu transportieren. Zum einen erreichte Gertsch die pulsierende Qualität der Bilder durch den Einsatz fluoreszierender Farben und zum anderen, v. a. in den Gemälden ab 1971, durch das kleinteilige Auftragen unterschiedlicher Farben nebeneinander, zusehends in einer Art pointillistischer Manier, die ein gewisses „Flimmern“ der Farbstruktur hervorruft (Abb. 507, 508, 535, später vgl. Abb. 572). Er selbst betonte, dass man ihn am „*Klang der Farbe*“ erkennen könne.⁵²²

Gertsch ging es nicht vorrangig um die Lichtqualität selbst, sondern um das Einfangen von Leben und Atmosphäre. Schonzeit wollte jedoch schlicht das Leuchten der Diafarben festhalten und nicht geistige Inhalte. Gertsch geht es aber keineswegs um eine „leuchtende Oberfläche“, sondern um eine Art Wiederbelebung einer Situation, um Vitalität. Das Foto dient als Erinnerungstoff an ein Geschehen, dem Gertsch durch ein anderes Medium erneut Leben einhaucht.

Beide Künstler, Gertsch und Schonzeit, mussten ihre Arbeitsweise umstellen, da die lange Beleuchtung und die daraus resultierende Hitze das Dia zerstört.⁵²³ Der Projektor wird nur kurz herangezogen, das Nötigste festgehalten und dann im Hellen weitergearbeitet. Ein Ausdruck des Fotos dient zur weiteren Orientierung. Als Kontrolle wird das Dia von Zeit zu Zeit dazugeschaltet. Audrey Flacks kräftige Farben der Bilder erklären sich ebenfalls durch ihr Interesse am Projektionslicht. Schonzeit und Flack malten mit der Spritzpistole, wodurch eine glatte und gleichmäßige Oberfläche erzielt wurde. Ihre Bilder leuchten zwar, bleiben aber im Ausdruck steril, unnahbar. Die sehr persönlichen Stillleben von Flack scheinen durch die Arbeitsweise eine gewisse Distanz aufrecht erhalten zu wollen. Bei Gertsch ist die Häufigkeit der Berührungspunkte des Pinsels mit der Leinwand sichtbar und resultiert in einer „vibrierenden“ Leinwand. Davon ist bei Flack und Schonzeit nichts zu sehen. Bei den anderen amerikanischen Künstlern, auch wenn sich durchaus in einzelnen Bereichen malerisch sein können, ist eine derartige Vitalität im Auftrag gleichermaßen absent.

⁵²² Braun 2000, S. 200.

⁵²³ Durch das Verblässen der Farben verflacht zugleich das Dargestellte.

Da das Gemälde >Maria mit Kindern< (Abb. 509, 1971) noch zu der „Serie“ der Familienbilder gehört, sollte es an dieser Stelle erwähnt werden. Die Vorlage dürfte wie >Marie und Benz< bei dem gleichen Ausflug entstanden sein. Zu sehen sind von links nach rechts Silvia, Maria, Benz, Albrecht und Hanne-Lore. Es handelt sich um ein typisches Schnappschussfoto während eines Familienpicknicks. Drei Komponenten, abgesehen von der Lichtqualität, sind in dieser Arbeit auffallend: die malerische Ausarbeitung besonders der Wiese, der harte Schnitt im Gesicht von Hanne-Lore und das riesige Format mit den Maßen 400 x 600 cm.

Der „Gewaltakt“ im Kopfbereich kommt in dieser Rigorosität nur ein einziges Mal in seinen Arbeiten vor und muss daher nicht vordergründig berücksichtigt werden. Es unterstreicht den Schnappschusscharakter des Bildes. Grundsätzlich ist die Ausschnittwahl bei den Amerikanern ausgewogen, doch findet sich bei einzelnen Künstlern eine harte Schnittführung häufiger als bei Gertsch. Dazu zählen Kacere (Abb. 219, 220), einige Arbeiten von Eddy (Abb. 233, 239), teilweise Blackwell (Abb. 120, 124) und Schonzeit (Abb. 462, 471), v. a. aber Cottingham (Abb. 210 – 213, 218, 221, 222), mit dem Gertsch wohl am wenigsten gemein hat. Cottingham ist sehr grafisch, seine kleinen Fassadenausschnitte mit Reklametafeln und Aufschriften wirken hart und unpersönlich. Er betont in seinen Äußerungen eine objektive und unsentimentale Behandlung der Wirklichkeit, die Maltechnik hinterlässt kaum sichtbare Pinselspuren, wirkt eigentlich wie mit der Spritzpistole gearbeitet, und zeigt scharfe Konturen (Abb. 510).

Zurück zu Gertschs Bild >Maria mit Kindern<. Interessant ist das Großformat. Grundsätzlich verwendet Gertsch riesige Leinwände. Die Amerikaner arbeiten ebenfalls mit großen Formaten, es fällt jedoch auf, dass Gertsch in den Dimensionen meist monumentaler ist. Während bei ihm häufig sowohl in der Höhe wie Breite 300 cm oder mehr anzutreffen sind, bewegen sich die Amerikaner oft im Bereich von 200 - 250 cm bzw. darunter (Ausnahmen sind vereinzelt anzutreffen). Close bzw. Schonzeit können ein paar größere Werke vorweisen. Die Höhe von 400 cm ist jedoch bei keinem Amerikaner zu finden.⁵²⁴

⁵²⁴ Bei den Amerikanern findet sich mehrfach eine Höhe um die 120/140 cm (allg. Durchschnittswert). Die Aussage trifft die Verfasserin auf Basis der ihr zur Verfügung stehenden Unterlagen (v. a. die umfangreichen Bildbände von Meisel und Ausstellungskataloge).

Prinzipiell sind große Leinwände nichts Außergewöhnliches und in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts genauso im Abstrakten Expressionismus, z. B. bei Jackson Pollock, in der Farbfeldmalerei bei Barnett Newman oder der Pop Art gang und gäbe gewesen. Die Bilder ziehen dadurch die Aufmerksamkeit auf sich, die Wirkung wird gesteigert und Raum eingenommen. Der Betrachter wird körperlich viel stärker eingebunden. Die Größe bietet ein anders, neues Seherlebnis, die eine Fern- und Nahdistanz zum Objekt notwendig macht. Zusätzlich werden die dargestellten Gegenstände oder Menschen im Fotorealismus häufig im Close-up und Blow-up dargestellt und sind somit dem realen Erfahrungsbereich fremd. Dadurch erhält das Dargestellte eine andere räumliche und physische Präsenz, eine besondere Wirkung bzw. Aura.

Durch das erhaltene fotografische Erscheinungsbild im Fotorealismus kombiniert mit den großen Leinwänden wird die Fotografie ad absurdum geführt. In den späten 60er und 70er Jahren war es noch nicht möglich derart große Fotos herzustellen, wie es später z. B. für die Künstler der Düsseldorfer Kunstakademie realisierbar war.⁵²⁵ Technische Einschränkungen setzen aber auch heute noch Grenzen in den Dimensionen, v. a. betreffend der Höhe, die sich im Bereich um die 200 cm bewegen dürfte.⁵²⁶ Mit den Maßen des Bildes >Maria mit Kindern< konnte die Fotografie damals nicht mithalten.⁵²⁷ Im Übrigen verliert jedes Foto durch Vergrößerung an Genauigkeit, wobei der Maler in diesem Fall Akzente setzen, verdeutlichen und dem Abgebildeten eine eigene Präsenz und neue Identität angedeihen lassen kann.⁵²⁸

Der springende Punkt, warum Gertsch gerade 1971/72 mit extrem großen Formaten zu arbeiten begann lag, an der Tatsache, dass Jean-Christophe Ammann ihn für das Frühjahr 1972 zu einer Einzelausstellung im Kunstmuseum Luzern einlud. Das bedeutete seine erste große Ausstellung mit eigenem Katalog.⁵²⁹ Dieser Herausforderung wollte Gertsch mit riesigen Leinwänden begegnen.⁵³⁰

⁵²⁵ Hier u. a.: Thomas Ruff, Thomas Struth, Andreas Gursky und Candida Höfer.

⁵²⁶ Lt. Auskunft der Firma Foto Leutner, Wien, ein international bekanntes Fotolabor für Fotovergrößerungen im Bereich Industrie – Werbung – Kunst, liegt diese im Bereich von 180 cm. Mir sind jedoch Arbeiten von Gursky mit 186 cm und Struth mit 207 cm bekannt.

⁵²⁷ Damit will nicht gesagt sein, dass die fotorealistischen Künstler in Bezug auf die Größe in ein Konkurrenzverhältnis zur Fotografie treten wollten. Aussagen in diese Richtung sind bei keinem der besprochenen Maler zu finden.

⁵²⁸ Ronte 1986, S. 13. Durch die heutige Computertechnik stehen natürlich auch im Bereich der Fotografie neue Möglichkeiten zur Verfügung.

⁵²⁹ Looock 2005, S. 99.

⁵³⁰ Vgl. >Aelggi Alp< (Abb. 533), >Medici< (Abb. 1) und die beiden ersten Bilder der Gruppe >Saintes Maries de la Mer< (Abb. 539 - 542). Die Bilder werden noch erwähnt.

Wenn man die Abb. 511, die einen Einblick in den Raum der documenta 5 in Kassel mit Bildern von Goings und Bechtle gibt, mit Abb. 512, einem Gemälde von Close, und Abb. 513, Gertsch bei der Arbeit mit dem Bild >Maria mit Kindern<, vergleicht, wird der Unterschied vom Betrachterstandpunkt aus deutlich. Bechtle und Goings haben zwar das Ausgangsfoto vergrößert, beide bleiben jedoch in einem für Gemälde nicht unüblichen bzw. außergewöhnlichen Größenbereich. Die abgebildeten Gegenstände erfahren weder ein Blow-up noch Close-up. Vom Rezipienten wird keine **extreme** Nah- und Ferndistanz gefordert, noch greifen die Bilder stark in den Raum des Betrachters aus. Anders bei Close und Gertsch. Das Dargestellte wird über reale Größenverhältnisse aufgeblasen (v. a. bei Close extrem) und die Formate nehmen den Betrachtterraum regelrecht ein. Die Bilder lassen sich nur schwer überblicken und fordern eine viel größere Ferndistanz ein. In der Nähe eröffnen sich wiederum ganz neue visuelle Details und malerische Komponenten (v. a. bei Gertsch). Gertsch erklärte später in Bezug auf die Extensität seiner Arbeiten:

„Es ist ja immer der Raum und das Bild. Das Bild ist in den Raum hineingearbeitet, darum ja auch die Größe. Ich mache das nicht einfach nur, damit es groß ist, damit es auffällt, sondern damit es Raum einnimmt, damit es dieses Nah- und Fern-Erlebnis zulässt. Deshalb ist es zugleich eine Art Environment.“⁵³¹

Gertsch und Close sind durch ihre monumentalen Gemälde expressiver und nehmen den Betrachter ad hoc gefangen. Die erforderliche Ferndistanz wird durch den räumlichen Begriff des „Environments“ passend veranschaulicht. Das Bild „umgibt“ den Rezipienten und er wird Teil eines eigenen Mikrokosmos, der sich nicht nur an der flachen Leinwand abspielt.⁵³²

Ein zusätzlicher entscheidender Grund für die Wahl großer Leinwände bei Gertsch war das Vorhaben, die Intensität des farbigen Lichtes umzusetzen. Dabei suchte er nach dem optimalen Projektionsabstand, um dies nach seinen Vorstellungen verwirklichen zu können.⁵³³ Im Vergleich zu Gertschs Bildergröße wirken viele Arbeiten der Amerikaner bescheiden. Ihnen geht es vorrangig um die Möglichkeit einzelne Details besser zu

⁵³¹ Poetter, Brehm 1994, S. 64.

⁵³² engl. environ → „umgeben“.

⁵³³ Spieler, E-mail vom 30. Mai 2007.

betonen, die Spiegelungen und Formen verstärken zu können und die Bedeutung des Objektes zu potenzieren.⁵³⁴

Wenden wir uns noch einmal den Familienbildern zu: Als einziger amerikanischer Fotorealist übertrug Bechtle persönliche Familienbilder auf die Leinwand und muss an dieser Stelle mit Gertsch verglichen werden. Grundsätzlich kann in Bezug auf Gertsch festgehalten werden, dass, wenn man v. a. die späteren Bilder bis 1980 hinzuzieht, seine Arbeiten meist auf Schnappschüssen, im Sinne von bewusst angehaltenen Momenten während alltäglicher Ereignisse, basieren. Selten handelt es sich um gestellte Aufnahmen, die sich wiederum bei Bechtle oft finden lassen (Abb. 73, 1981; Abb. 514, 515, 568). Hier warten die Protagonisten, dass der Auslöser der Kamera betätigt wird, und stellen sich in Pose. Wenn Bechtle spontanere Aufnahmen für seine Arbeiten anfertigte, so waren sich doch die meisten Personen während des Abbildungsprozesses bewusst, dass sie im nächsten Augenblick fotografiert werden (Abb. 75, 1975, Abb. 516 - Mischung aus Schnappschuss und Pose). Die Szenen lassen stets die Präsenz des Fotografen spüren. Während Gertsch anfangs Fotos einsetzte, die ihn selbst imaginär mit ins Bild holen, wie bei >Hanne-Lore< oder >Maria und Benz<, tritt dieser Aspekt zusehends in den Hintergrund. Im Bild >Maria mit Kindern< erhält er als Fotograf keine Aufmerksamkeit. Niemand blickt in die Kamera oder posiert für den Vater. Gertsch wird zum stillen Beobachter einer familiären Szene. 1973 betonte er:

„Es geht vor allem um eine Allgemeinverbindlichkeit in der Haltung der Figuren und um eine Synchronisierung innerhalb der Verschiedenheit charakterisierender Bewegungen, Haltungen, Gesten, Physiognomien zu einer kompakten, unübersehbaren Situation. Die Szene erscheint natürlich und ungestellt, und die abgebildeten Personen sollen meine Anwesenheit als Fotograf in ihrem Verhalten nicht verraten, sondern in ihrer angedeuteten Hinwendung die Anwesenheit eines Beobachters nur ahnen lassen, was später eine Beziehung zwischen Bild und Betrachter schaffen wird.“⁵³⁵

Für Goings war das Faktum der Absenz des Fotografen ebenso wie für Gertsch von Belang. Die Protagonisten seiner Bilder nehmen keine Notiz von der Kameralinse. Er

⁵³⁴ Z. B. Blackwell: *“Obviously, if you blow something up you are assigning it importance. I’m saying something about engines, about machine forms, about reflective surfaces and something indirectly about the culture that made them.”* Chase, McBurnett (a) 1972, S. 76.

⁵³⁵ Sager 1973, S. 229. Künstler-Statements.

berichtete, nachdem er die Vorlage für das Bild >Walt's Restaurant< (Abb. 517, 1978 - 79) knipste:

*„[...] I go to these places and I make a big fuss about getting permission from the owner or manager to take photographs. [...] In a few minutes they (the guests) get bored with me and go on with their own thoughts and ignore me, and that's when I can get things I can work from. By the time I took the photograph I used for this, this guy had forgotten about me completely.“*⁵³⁶

Bei Goings oder Gertsch kann der Rezipient eine banale, alltägliche Szene unbeobachtet studieren, während er bei Bechtle oder McLean, der hauptsächlich gestellte Fotografien als Vorlage benutzt, unweigerlich in die Rolle des Fotografen schlüpft bzw. seine Anwesenheit spürbar macht. Goings und Gertschs Werke enthalten das Moment von Natürlichkeit, während den Arbeiten von Bechtle und McLean häufig eine Künstlichkeit und damit Reserviertheit anhaftet.

Vergleicht man die festgehaltenen Motive von Bechtle und Gertsch, dann stellt man fest, dass der Schweizer Künstler seine Familie in persönlicheren Situationen zeigt und dadurch offener, emotionaler und mitteilbarer ist. Er fotografierte seine Kinder im Eigenheim im Bad bei der gemeinsamen körperlichen Hygiene, seine kleine Tochter nackt auf dem Sofa und die Familie beim privaten Picknick.⁵³⁷ Bechtle positionierte sich mit seiner Familie vor dem Auto, fotografierte seine Frau im Garten sowie mit Verwandten vor dem Einfahrtsbereich eines Hauses und die Ehefrau mit Kindern beim Essen in einem Fast-Food-Restaurant.⁵³⁸

>Max Piggyback< (Abb. 514, 1967; 91,44 x 101,6 cm) zeigt Bechtle mit seinem Sohn auf den Schultern. Das Bild lässt sich durchaus mit >Maria mit Benz< (Abb. 506, 1970, 170 x 250 cm) vergleichen. Abgesehen vom Format (Bechtle's Motive bleiben unter der Lebensgröße) und der Farbgebung, wodurch Gertschs Bild viel präsenter und lebendiger wirkt, scheint es keine großen Unterschiede zu geben. Und doch gibt es eine feine Diskrepanz: Maria liegt locker auf einer Wiese neben Benz, der zaghaft Richtung Kamera blickt. Der unscharfe Hintergrund deutet die umgebende Natur an, die nicht einschränkt, sondern Freiraum bietet. Bechtle ist mit seinem Kind bildmittig vor einer Hauswand zu sehen, eingerahmt

⁵³⁶ Chase 1988, S. 47.

⁵³⁷ Dem Problem der Kinderpornographie bzw. Pädophilie wurde damals noch kein Bewusstsein entgegengebracht, sondern kam erst mit dem Internet auf. Anm. Pippal.

⁵³⁸ Bechtle ist in einigen Bildern selber zu sehen, während Gertsch immer absent ist.

zwischen vertikalen Schattenzonen. Beide blicken zwar lächelnd zum Fotografen, ihr Bewegungsfeld erscheint jedoch eingeschränkter, ihr „Auftritt“ leicht distanzierter.

Dabei holte Bechtle allgemein die Personen nie so nah an die Kamera wie es Gertsch tat und die Familienmitglieder agieren viel verhaltener und dezenter.⁵³⁹ Gertschs Bilder sind um einiges lebendiger, natürlicher. Bereits in diesen Arbeiten bestätigt sich seine Aussage von 1973: *„Das Leben muß knisternd anwesend sein [...] Mein Engagement? Gemaltes Leben. Die sinnliche Präsenz von Menschen, Dingen und Orten. Dem Betrachter das Bild aufzwingen.“*⁵⁴⁰

Während des Aufenthaltes in Kranenburg 1970 fotografierte Gertsch seine Künstlerkollegen und malte noch im gleichen Jahr deren Porträts. Dazu gehören die Bilder >Markus Raetz< (Abb. 518) und >Urs Lüthi< (Abb. 519). Markus Raetz ist nah an den Bildrand herangeholt und verwehrt dem Betrachter seinen Blick. Das Gesicht ist gut ausgeleuchtet, der grobe Jeansstoff der Jacke zeigt ein intensives Blau und die langen, leicht gewellten Haare sind malerisch sorgfältig ausgearbeitet und schimmern in Schwarz-, Blau-, Rot-, Gelb- und Weißtönen. Das nachdenkliche, gesenkte Angesicht, dem ein melancholisches Moment anhaftet, wird durch den leicht lächelnden Mund ein wenig gemildert.

Urs Lüthi ist mit dem ganzen Oberkörper zu sehen. Er wirkt distanzierter und mehr in sich gekehrt. Sein Kopf neigt sich ebenfalls leicht nach unten, wobei die Augen hinter einer dunklen Sonnenbrille verborgen bleiben. Am linken und rechten Bildrand sind noch zwei weitere Personen angedeutet, im Hintergrund sieht man auf einem Tisch eine Blumenvase sowie eine Kamera. Trotz der überwiegend kraftvollen Farben wirkt das Bild drückend. Lüthis Haltung und sein Gesichtsausdruck vermitteln eine gewisse Niedergeschlagenheit, Nachdenklichkeit und Melancholie. Die Kamera im Bild kann nicht nur als Hinweis auf Gertschs Teilbereich seines künstlerischen Arbeitsprozesses verstanden werden, sondern ist gleichzeitig mit dem im Bild Porträtierten verbunden. Lüthi ist selbst Künstler und u. a. Fotograf. Er beschäftigte sich in den 70er Jahren mit gesellschaftlichen und geschlechtsspezifischen Rollenklischees.⁵⁴¹ Hierfür fertigte er auf

⁵³⁹ Im erwähnten Beispiel fotografierte natürlich jemand anders oder Bechtle aktivierte den Selbstauslöser.

⁵⁴⁰ Sager 1973, S. 229. Künstler-Statements.

⁵⁴¹ Hier sei auf die Studentenbewegung von 1968 in Zürich und allg. den westlichen Industrieländern verwiesen, die sich gegen die Autorität des Staates richtete, Kritik an der modernen Gesellschaft ausübte

Leinwand reproduzierte Fotos an, wobei er selbst in verschiedene Charaktere schlüpfte (vgl. Abb. 520, 1976; Abb. 521, 1973; Abb. 522, 1971). „*Ambivalenz bestimmt seine künstlerische Mitteilung*“.⁵⁴² Seine Arbeiten weisen oft eine melancholische, schwermütige Komponente auf. Dadurch erweist sich Gertschs Porträt in Bezug auf die Person Lüthi als passend.

Sucht man nach Vergleichsbeispielen im Amerikanischen Fotorealismus lässt sich kaum ein nennenswertes Werk finden. Mit den Porträtarbeiten von Close haben diese Bilder nichts zu tun, dessen Personen fast wie auf Fahndungsfotos aus dem Bild blicken und die er nüchtern, Quadrat für Quadrat, auf die Leinwand überträgt. Meisel brachte die Diskrepanzen auf den Punkt:

*„Close is about how to paint, while Gertsch is about what to paint. [...] Close is cool, Gertsch is highly emotional. Gertsch's paintings are about the person and personality of the subject, Close's subjects are objects.“*⁵⁴³

Wenige Gemälde von Schonzeit können angesprochen werden, die bereits behandelt wurden (Abb. 471 - 477). Die Unterschiede sind jedoch offensichtlich: Schonzeits Charakterstudien sind Close-up Aufnahmen mit teilweise harten Schnitten und fehlendem räumlichen Kontext. Die Personen blicken größtenteils direkt aus dem Bild heraus, dem Betrachter entgegen. Die Bilder des amerikanischen Künstlers sind inszenierte Darstellungen mit dramaturgischem Charakter, festgehalten mit der Kühle der Spritzpistole, während Gertsch einen kurzen, intimen Moment im Kreis seiner Freunde festhält. Er bleibt damit authentischer und vertrauter.

sowie dem Wirtschaftssystem und traditionellen Autoritäten. Obwohl viele Forderungen nicht erfüllt wurden, kam es doch zu einer Öffnung im Bereich von Lebensstilen, Geschlechterrollen und der Sexualität.

„Lüthi bedient sich der klassischen Requisiten des Schauspielers, von der Zurichtung des eigenen Körpers durch Schminken, durch Verwendung von Perücken, Masken, der Verkleidung über die bewusst gesetzte Geste und Pose bis hin zum ausgewählten Ambiente. Er selbst spielt in seinen Arbeiten die Rolle, die er sich selbst als Schauspieler zuweist, er ist der Träger des Narrativen, er verkörpert menschliche Grundhaltungen.“ Skreiner 1980, o. S.

„[...] In Zürich ist es zwischen Jugendlichen und der Polizei zu Kämpfen gekommen. [...] Sie sind eine Folge unzulänglicher Gesellschaftsstrukturen. Sie als Krawalle abzutun und die Beteiligten nur als randalierende Taugenichtse und Gaffer abzutun, ist oberflächlich. [...] Eine Ursache der Krise ist die Unbeweglichkeit unserer Institutionen. Diese Unbeweglichkeit wendet sich gegen den Menschen. Sie verhindern die Anpassung an die sich wandelnden Bedürfnisse der Menschen und die Entfaltung schöpferischer Minderheiten.“ Frisch 1972, S. 165 – 166. Frisch berichtet weiter von den teilweise sehr brutalen Eingriffen der Polizei. Vgl. Frisch 1972, S. 166 – 173.

Castelli und seine Freunde haben sich an den Züricher Krawallen 1968 aktiv beteiligt und äußerten ihre Protesthaltung zusätzlich in Form von Kleidung und Haartracht. Haneborger 2004, S. 55, Fußnote 164. Gertsch mündlich zu Haneborger 28.08.2000.

⁵⁴² Affentranger-Kirchrath 2004, S. 73.

⁵⁴³ Meisel 1993, S. 219.

Porträts, die folgten, sind >Jean-Frédéric Schnyder< (Abb. 523, 1970) und >Luciano Castelli I< (Abb. 524, 1971). Ersteres besticht durch das Festhalten eines sehr lebendigen, ungezwungenen Augenblicks und die starken malerischen Bereiche, wie Haare und Stoffe. Der Blick von Schnyder gilt nicht dem Fotografen, sondern einem außerhalb des Bildfeldes befindlichen Gegenüber. Dadurch wird Spannung aufgebaut. In wenigen Bildern lässt sich dies auch bei Goings beobachten (Abb. 525, 1977; Abb. 526, 1989 – 90).

Das zweite Bild zeigt den damals 19jährigen Künstler Luciano Castelli, den Gertsch über Ammann 1970 kennen lernte und der in weiterer Folge in einigen Arbeiten des Schweizer auftaucht.⁵⁴⁴ Castellis ruhiger, aber aufmerksamer Blick ruht auf einer Person oder einem Geschehen außerhalb des Bildraumes. Auffallend ist der grell-orange Pullover.

Castelli, selbst Künstler, faszinierte Gertsch aufgrund seiner androgynen Erscheinung, bei der Maskulines und Feminines in einer optimalen Konstellation vorhanden waren (Abb. 527, 528, 1973). Er war schillernder Mittelpunkt der Luzerner Künstler-Bohème und lebte seine feminine Seite kreativ aus.⁵⁴⁵ Er schlüpfte in unterschiedliche Rollen und mischte sich öfters mit seinen Freunden als verkleidete Frau mit dem Namen „Lucille“ unter das Luzerner Publikum (Abb. 529, 1973).⁵⁴⁶ Gertsch, der wie Sergius Golowin und andere Individualisten von der „Kunst als Lebenselement“⁵⁴⁷ träumte, hatte in Castelli die vollkommene Realisation dieser Maxime vor Augen – Castelli lebte seine Kunst mit all seinen Mitteln.⁵⁴⁸

1971/72 malte Gertsch großformatige Gemälde, wie >Aelggi Alp< (Abb. 533, 1971), die Meeresstudien >Saintes Maries de la Mer I - III< (Abb. 530 - 532, 1972), >Luciano Castelli II< (Abb. 534, 1971 - 72) und das berühmte Bild >Medici< (Abb. 1, 1971 - 72), die europäische Fotorealismusikone schlechthin.

⁵⁴⁴ Insgesamt in 13 Bildern.

⁵⁴⁵ Spieler 2005, S. 270.

⁵⁴⁶ Billeter 1986, S. 22. Castelli: „Ich wollte erfahren wie das ist, wenn man eine Frau ist, wenn man sich schminkt, wenn man sich anders bewegt. Denn natürlich zwingen die Kleider zu anderem Verhalten. Ich habe immer den provozierenden Frauentyp bevorzugt – also die Frau, die sich stark schminkt, die mit Stöckelschuhen in den Strassen klappert und die Aufmerksamkeit mit allen Mitteln weiblicher Strategie auf sich zu lenken sucht. Diese Frau wollte ich spielen.“ Ebenda, S. 22. Seit 1969 setzte Castelli die Fotografie in seiner Arbeit ein.

Wie Castelli gehörte Urs Lüthi ebenfalls zu den führenden Schweizer Künstlern der Performance-Kunst der 70er Jahre, die Veränderung, Verwandlung, Maskerade und Verkleidung an sich selbst anwandten.

⁵⁴⁷ Vgl. dazu: Gruppe „Arena FIERTAS“, der Gertsch und Golowin angehörten und 1960 gegründet wurde. Golowin 1972, o. S. Es handelte sich dabei um ein Diskussionsforum, welches zusätzlich durch Aktionen versuchte, den gängigen Normen andere Kunst- und Lebensformen entgegenzuhalten.

⁵⁴⁸ Billeter 1986, S. 9.

>Aelggi Alp< zeigt Freunde von Gertsch auf einem Alpengipfel in der Nähe von Luzern.⁵⁴⁹ Da Gertsch an dem Ausflug nicht teilnahm, stammt die Fotovorlage von einem seiner Freunde. Bis auf wenige Ausnahmen verwendet er in der Regel eigene Fotografien, da die Erinnerung an das Erlebte für ihn im Übertragungsprozess eine Rolle spielt:

*„Die Photographie ist nur ein ungenügendes Hilfsmittel. Ohne die Erinnerung an den Moment, in dem ich das Photo gemacht habe, an diese Atmosphäre, dieses Licht, diese Bewegung ergibt es keinen Sinn. Es geht um das, was mich bewegt, nicht nur von den Motiven her, sondern vor allem von der „Malerei“ her. Belangloses wird zum bildhaften Ereignis.“*⁵⁵⁰

Gertsch verzahnt das Foto und damit das „Diktat“ der Vorlage mit dem Erinnerungsbild bzw. –gefühl an die festgehaltene Begebenheit. Indem er die Fotografie nicht kühl und kalkuliert überträgt, sondern ihren fehlenden „geistigen Fundus“ durch die Art und Weise des Farbauftrags und dem kräftigen Kolorit zum Leben erweckt, erzeugt er Stimmungsbilder.⁵⁵¹ Die Übertragung durch ein analytisches, eingrenzendes bzw. bändigendes Rastersystem, bei Morley, Close, Salt oder Eddy anzutreffen, kommt für Gertsch nicht in Frage. Wie bereits erwähnt, geht die Bildvorlage bzw. das Dia über die Projektion „durch ihn hindurch“ und erfährt eine neue Form der Verlebendigung.⁵⁵²

Estes, der gleichermaßen das Gefühl sowie die Stimmung eines Ortes betonte, geht aber im Übersetzungsprozess ganz anders damit um. Grundsätzlich versucht er schon bei der Aufnahme eine Spannung zu erzeugen, indem er meist aus ungewöhnlichen Blickwinkeln fotografiert. Die Lichtsituation wie auch die Schatten- und Spiegelungseffekte sind für ihn von Bedeutung. Er verändert häufig die Vorlage, lässt Dinge weg oder modifiziert sie, damit die Gesamtwirkung seinen Vorstellungen von Raumeindruck, Klarheit und Komposition entspricht. Mehr oder weniger lässt sich Estes vom Ort inspirieren und wandelt die vorhandene in eine künstliche, gewünschte Stimmung um. Anstatt das pulsierende Leben in den Städten festzuhalten, wie es Gertsch als Amerikaner wahrscheinlich tun würde, räumt er seine Orte auf, eliminiert die menschliche Präsenz und einiges an Unrat. Nur das urbane Umfeld bleibt übrig. Estes schafft mit seinen Plätzen

⁵⁴⁹ Von links nach rechts: Franz Marfurt, Luciano Castelli, Ueli Vollenweider, Vanja Palmers, Ludwig von Segesser. Spieler 2005, S. 222.

⁵⁵⁰ Poetter, Brehm 1994, S. 34.

⁵⁵¹ Braun 2000, S. 197.

⁵⁵² Die Wahl seiner Motive spielt dabei natürlich eine Rolle. Es geht nicht um Produkte und Waren einer Konsumgesellschaft oder städtisches Ambiente, sondern um den Menschen.

eine neue, artifizielle Aura. Er malt zwar mit dem Pinsel und hinterlässt malerische Akzente, ist aber kühler, flächiger und glatter im Auftrag als Gertsch. Gertsch versteht die Leinwand zusehends mit vielen kleinen Spuren unterschiedlicher Farbnuancen, die ein lebendiges Ganzes ergeben. Dort, wo Gertsch versucht Leben einzufangen, schließt Estes es mehrheitlich aus. Estes distanziert, während Gertsch intensiviert.

Dieses Moment von Leben, das v. a. in den Bildern bis 1980 präsent ist, kennzeichnet bei Gertsch eine wesentliche Komponente, die den Amerikanern fehlt. Timothy Francis Leary, amerikanischer Psychologe und Autor, formulierte seine Eindrücke dementsprechend:

*„In den Gemälden von Gertsch wird diese Art von Klarheit der Fotografie durch das Subjektive, Menschliche, durch die Aura der persönlichen Handschrift ersetzt. Sie leben! Jawohl das ist es, sie sind das Leben. [...] Er hat das Leben der gefrorenen, mechanischen Methode [...] eingeatmet. Seine Arbeiten ermöglichen uns ein wenig mehr und tiefer zu leben.“*⁵⁵³

Die sinnliche und vitale Präsenz ist es auch, wodurch die Bilder, abgesehen von ihrer Größe, dem Betrachter „aufgezwungen“ werden. Erst wenn die Werke denselben Realitätsgrad aufweisen wie der umliegende Raum, ist Gertsch seinem Ziel nahe gekommen.⁵⁵⁴ Damit meinte er aber nicht die größtmögliche optische Ähnlichkeit, sondern die spürbare, sinnliche, lebendige Realität, das Leben. Das Foto bindet ihn zwar in Bezug auf das Gegenständliche, *„befreit ihn aber gleichzeitig zu reiner Malerei“*.⁵⁵⁵ Je mehr man sich dem Bild nähert, desto intensiver wird die Lebendigkeit visuell sichtbar und körperlich fühlbar. Aus der Ferne wird das Fotografische, in der Nähe die persönliche Umsetzung erkennbar. Er ist in seiner Malerei so durchdringend, dass er für sich zum Schluss kam:

*„Wenn bei einer Ausstellung wirkliche Menschen vor meinen Bildern stehen, dann wird das Bild für mich noch intensiver und realer als die Menschen.“*⁵⁵⁶

Stellt man Gertsch in diesem Punkt noch einmal Bechtle gegenüber, so lässt sich festhalten: Ein Bild von Gertsch berührt den Betrachter durch die künstlerische Behandlung allemal, während bei Bechtle durch die Homogenität der Maloberfläche, die „gebändigten“ Motive und das stärkere Festhalten an der fotografischen Vorlage der

⁵⁵³ Leary 1972, o. S.

⁵⁵⁴ Gertsch 1975, o. S.

⁵⁵⁵ Sager 1973, S. 100.

⁵⁵⁶ Zit. nach Ronte 1986, S. 13.

Rezipient innerlich weniger bewegt wird. Dies lässt sich in gleicher Weise auf die anderen Fotorealisten beziehen.

>Aelggi Alp< ist eines der energiegeladenen Bilder. Vor allem die Haare, speziell jene von Segesser am rechten Bildrand (Abb. 535), das Geröll und Gras transportieren durch die kontrastreichen Pinselstriche Vitalität und erzeugen das „irisierende Flimmern“.⁵⁵⁷ Andere Bereiche, wie Körper, Kleidung oder Gepäck, zeigen durch ineinander gemalte Pinselstriche zusammenhängende Farbflächen. Nicht allen Zonen wird im Bild die gleiche Intensität zuteil.

Seine Freunde und Bekannten, die meist eine Generation jünger als Gertsch waren, verkörperten den Zeitgeist der Hippiebewegung. Wie andere Aufnahmen belegen (Abb. 536 - 538), standen dem Künstler ferner Fotografien zur Auswahl, die seine Freunde mit Motorrädern zeigen. Durch die Wahl der Vorlage bestätigt sich sein Hauptinteresse an den Personen, den Menschen, selbst. Die Freiheit und Ungezwungenheit der Hippies wollte Gertsch nicht mit Chrom, sondern durch sie selbst transportieren, wodurch er sich erneut von den Amerikanern abgrenzt (vgl. Blackwell, Parrish). „*Seine Sensationen sind die Menschen*“⁵⁵⁸, schrieb Haneborger, die immer jung sind, da sie „*am meisten vitale Präsenz [und] Verfügbarkeit besitzen*“.⁵⁵⁹ Er bewunderte den Lebensstil seiner Luzerner Freunde und war mehr Beobachter als Teilnehmer.⁵⁶⁰ Immerhin hatte er zu diesem Zeitpunkt als bereits vierfacher Vater gewisse Verpflichtungen. Die Luzerner Alternativgruppe um Castelli war aber ein wichtiger künstlerischer Katalysator:

„*Der Freundeskreis um Luciano war eine verrückte, ausgeflippte Bande die in ihrem ganzen Lebensstil etwas Malerisches hatte.*“⁵⁶¹

In >Aelggi Alp< sowie den folgenden Bildern der Hippies ist diese malerische, lebendige Komponente präsent und spürbar. Die Kleidung und äußere Erscheinung sowie ihre Kultur beinhalteten das pittoreske Moment, welches Gertsch so schätzte. Den festgehaltenen, eingefrorenen Augenblick versuchte er wieder Leben einzuhauchen. Indem Gertsch „*einen*

⁵⁵⁷ Loock 2005, S. 101.

⁵⁵⁸ Haneborger 2004, S. 58.

⁵⁵⁹ Ammann 1980, S. 18. Gertsch im Gespräch.

⁵⁶⁰ „*Franz Gertsch hat in dieser Welt der Feste immer eine Beobachterposition eingenommen. Er gehörte nicht dazu, er machte nicht mit. Aber er sah – und erlebte es als Zuschauer (der willkommen war) mit.*“ Billeter 1986, S. 127.

⁵⁶¹ Ebenda, S. 126. Gertsch zu Billeter.

Teil [seines] eigenen Lebens [hingibt], um den jeweiligen Figuren im Bild das Leben, die vitale Präsenz zurückzugeben“ schlüpft er indirekt in ihre Rollen.⁵⁶²

Auf der Suche nach weiteren Motiven für die Luzerner Ausstellung fuhr Gertsch mit seiner Frau 1971 nach Saintes Maries de la Mer in Südfrankreich.⁵⁶³ Jahre zuvor war Gertsch mit Golowin und anderen Berner Freunden hierher gereist, um der Sinti und Roma⁵⁶⁴-Wallfahrt rund um die Schwarze Sarah beizuwohnen – ein farbenfrohes Fest.⁵⁶⁵ Vor Ort zog jedoch nicht das bunte Spektakel sein Interesse an, sondern eine banale Szene abseits am Strand. Anstatt der nach Plan ablaufenden, einstudierten Zeremonie wandte er sich der ungestellten Natürlichkeit und dem Unscheinbaren zu – den am Ufer spielenden Kindern. Die dabei entstanden Vorlagen stellten die Grundlage für die Bilder >Saintes Maries de la Mer I - III< (Abb. 539, 1971; Abb. 542, 1971; Abb. 543, 1972) dar. Vor allem >Saintes Maries de la Mer III< enthält einige Bewegungsmomente, wodurch das Bild an Lebendigkeit gewinnt. Das aufgewühlte, schäumende Meer intensiviert zusätzlich diese Komponente. Im Original wird das Wasser zum Träger eines unglaublich malerischen wie farblichen Spektakels, welches in Blau-, Weiß-, Violett-, Grün- und Brauntönen schimmert. Die typisch fotografische Eigenheit des Flüchtigen, Verschwommenen durch das Festhalten rascher Bewegung ist deutlich im rechten Bildbereich an den Füßen der Mädchen zu sehen. Ein derart lebendiges Bild wird man bei den Amerikanern vergeblich suchen.

In den beiden anderen Gemälden sind v. a. der Sand und die Felsblöcke intensiv ausgearbeitet. Der Wind, der die Haare und Kleider umspielt, bringt eine gewisse Dynamik ins Bild. Im ersten Gemälde scheint das zweite Mädchen von links den Fotografen bemerkt zu haben und wendet sich leicht um (Abb. 541). Ein Vergleich mit der Vorlage (Abb. 540) zeigt, dass sich Gertsch ziemlich genau an das Vorgegebene hielt, jedoch den Jungen im rechten Bildbereich nicht übernahm. Vielleicht zog er durch seinen

⁵⁶² Glaesemer 1980, S. II.

⁵⁶³ Spieler, E-mail vom 30. Mai 2007. Anbei übermittelte mir Spieler einen von ihm verfassten Katalogtext zum Bild >Saintes Maries de la Mer I<.

⁵⁶⁴ „Die Bezeichnung Zigeuner, Zigeunerin wird vom Zentralrat Deutscher Sinti und Roma als diskriminierend abgelehnt. Die gesamte Volksgruppe wird demnach als Sinti und Roma bezeichnet.“ Duden - Das Synonymwörterbuch 2007, [CD-ROM].

⁵⁶⁵ Golowin 1972, o. S. Die Heilige „Schwarze“ Sarah ist die Schutzpatronin der europäischen Sinti und Roma. Ihre Reliquien werden im französischen Saintes-Maries-de-la-Mer aufbewahrt. Jährlich findet im Mai das Fest für die Heilige Sarah statt.

Zeigegestus im Bild zu sehr die Aufmerksamkeit auf sich oder Gertsch wollte den Eindruck der pyramidalen Anordnung im Bild verstärken (Abb. 540).⁵⁶⁶ Zwei andere Aufnahmen zeigen den direkten Blickkontakt der Kinder zum Fotografen. Gertsch bevorzugte es jedoch als „stiller Beobachter“ zu agieren, so wie es Goings tat.

Gleichzeitig malte Gertsch 1972 drei Meeresstudien kleineren Formats (Abb. 530 - 532), die auf Aufnahmen des gleichen Aufenthaltes in Südfrankreich basieren. Sie erinnern an die Seestücke von Gerhard Richter (Abb. 544, 1969) und zeigen sein Interesse am Naturmotiv, welches sich bereits in seinem Frühwerk bemerkbar machte und im Spätwerk wieder Thema wird (z. B. Abb. 617, 625).

Landschaftsmotive sind im Amerikanischen Fotorealismus kaum zu finden und wenn, dann in späten Arbeiten, so im Œuvre von Eddy (Abb. 261 - 263), Estes (Abb. 630, 631, beide 1999) oder McLean (siehe Anhang Abbildungsteil, McLean).⁵⁶⁷ Bei Schonzeit finden sich vereinzelt Beispiele in den 70er Jahren (Abb. 479, 480), sind aber eine Seltenheit. Dazu noch an anderer Stelle. Wie aus den gezeigten Werken der einzelnen Künstler ersichtlich ist, spielen sich ihre Hauptthemen im städtischen Bereich und deren „Möblierung“ ab, also in der vom Menschen künstlich geschaffenen Welt und deren Objekten. McLean bildet mit seinen Tieren und der ländlichen Umgebung eine augenscheinliche Ausnahme.⁵⁶⁸ Mit dem Pferd wählte er ein „lebendiges“ Motiv, das jedoch, im Gegensatz zu Gertsch, in keiner Weise vermittelt wird (mittels Bewegung). In späteren Arbeiten zeigt sich zwar eine gewisse Lockerheit, grundsätzlich aber werden die Tiere präsentiert und müssen sich den sportlichen Einrichtungen unterordnen. Pferde im Galopp stellte er nie dar. Durch seine wirklichkeitsnahe naturalistische Ausarbeitung scheinen seine Tiere zwar sehr real, das Moment von Lebendigkeit, der Odem des Lebens, fehlt jedoch. Banal ausgedrückt springt der Funke von Vitalität nicht auf den Rezipienten über, was er bei Gertsch auf alle Fälle tut.

⁵⁶⁶ Denkt man sich die beiden Mädchen im linken Bildbereich weg, wird man unweigerlich an das Gemälde >Der Wanderer über dem Nebelmeer< (1818) von Caspar David Friedrich denken.

⁵⁶⁷ Paul Staiger (*1941, Portland – Oregon) malte einige Strand- und Feldmotive in den 70er Jahren. Die Arbeiten des Fotorealisten sind nur schlecht dokumentiert und er dürfte sich nur eine kurze Phase der Stilrichtung gewidmet haben. Zudem wirken seine Bilder sehr grafisch und vermeiden Details. Im zweiten Band der Trilogie von Meisel wird er bereits nicht mehr erwähnt.

⁵⁶⁸ Natürlich stellt auch Close mit seinen Porträts eine Ausnahme unter den amerikanischen Fotorealisten dar.

1971 - 72 malte Gertsch sein wohl bekanntestes Bild: >Medici< (Abb. 1) zeigt fünf seiner Freunde, die Szeemann als Freaks bezeichnete, vor dem Eingang des Luzerner Kunstmuseums.⁵⁶⁹ Nebeneinander hinter einer Absperrung aufgereiht stehen sie da – jeder für sich als Individuum. Ihr gemeinsames Interesse gilt einem Geschehen außerhalb des einsehbaren Bereiches. Der Name der Baufirma, im Bild auf der Baulatte zu sehen und gleichzeitig Titel des Werkes, weckt gewisse Assoziationen. Unweigerlich denkt man an die bekannte und einflussreiche Florentiner Medici-Familie zur Zeit der Renaissance, die zu wesentlichen Förderern der Kunst zählte, zu einer Zeit, als sich der Künstler als Individuum zu etablieren versuchte. Damit ist Gertsch mit diesem Bild ein intelligenter Konnex gelungen. Interessant wiederum ist das unglaubliche Farbspiel im Bereich der Treppe (Abb. 507). Er aktiviert auch dort Leben, wo grundsätzlich keines vorhanden ist. Gertsch:

„Das Bild bekam eine besondere Strahlkraft. Sie sehen das z. B. an der Treppe des „Medici“-Bildes. An Stellen wie dieser herrscht ein Flimmern von Farben. Als wir später diese Treppe, [...], wiedersahen, mußten wir wirklich lachen. Es war nur grauer Stein.“⁵⁷⁰

Ihm geht es, das ist bereits an dieser Stelle offensichtlich, nicht um eine detailgetreue Wiedergabe eines mechanischen Abzugs und damit um ein fotografisch gemaltes Bild. Dieser Eindruck kann sich nur in der Ferne aufrecht halten. In der Nähe offenbart sich ein menschliches, persönliches und subjektives Artefakt *„genuin malerischer Mittel“*.⁵⁷¹ In diesem Punkt, also der Umsetzung des in der Fotografie absent Geistigen, Lebendigen, lässt sich kein amerikanischer Kollege an seine Seite stellen.

2.3.3. Die Luzerner Kommune

In den 70er Jahren beschäftigte sich Gertsch vornehmlich mit der Wohngemeinschaft und den Freunden rund um Luciano Castelli:

„Das Haus, welches Luciano mit seinen Freunden bewohnte, war kaum eingerichtet. Aber was darin stand, hatte eine völlig einmalige Atmosphäre. Da lagen bestickte Kissen herum, die man in jeder bürgerlichen Wohnung als kitschig empfunden hätte. Hier aber

⁵⁶⁹ Szeemann 1972, o. S. Von links nach rechts: Ludwig von Segesser, Luciano Castelli, Ueli Vollenweider, Franz Marfurt, Thys Flüeler. Spieler 2005, S. 224.

⁵⁷⁰ Braun 2000, S. 199.

⁵⁷¹ Spieler, E-mail vom 30. Mai 2007.

wirkten sie exotisch. Scheußliche Blumenvorhänge wirkten luxuriös. Talmi, Nippes, Trödel – alles wob hier eine sensuelle, malerische Atmosphäre zusammen, die den Background abgab für die Jungen, die hier lebten – oder vielleicht sogar Leben zelebrierten. Wenn ich an die Klamotten denke, die sie trugen – die Haare, die sie sich zu phantastischen Frisuren kämmtten! Es war eine explodierende Farbigkeit, die Interieur und Menschen prägte.“⁵⁷²

Wichtige Gemälde aus dieser Zeit sind >Gaby und Luciano< (Abb. 545, 1973), >At Luciano's House< (Abb. 546, 1973), >Barbara und Gaby< (Abb. 547, 1974), >Marina schminkt Luciano< (Abb. 548, 1975), >Luciano I und II< (Abb. 549, 550, beide 1976) sowie >Irène und Luciano< (Abb. 551, 1977). Gertschs erwähnte Beschreibung lässt sich in den Bildern gut nachvollziehen. Hier verschleifen Leben und Kunst, hier schwören junge Leute den traditionellen Konventionen ab. Er hält durch die Motive den damaligen Zeitgeist der Hippiebewegung fest, die in den 60er Jahren in San Francisco ihre Wurzeln hatte. Das berühmteste musikalische Highlight dieser Bewegung, das „Woodstock Music and Art Festival“, fand 1969 in Bethel und damit auf amerikanischem Boden statt. Die Ursprünge dieser Kultur liegen in Amerika und umso erstaunlicher ist es, dass sich keiner der amerikanischen Fotorealisten mit diesem Thema auseinander setzte, das zur damaligen Zeit aktuell war. Im weitesten Sinne könnte man die farbigen Erinnerungsstücke und Objekte in den Stillleben von Flack sowie ihr Hang zum Esoterischen und fernöstlichen Gedankengut mit der Hippiewelt in Verbindung bringen.

Obwohl kein Fotorealist dies ausdrücklich für sein Werk herausstellte, schwingt in manchen Arbeiten eine gewisse Kritik am kapitalistischen System bzw. der Gesellschaft mit, Hauptauslöser für alternative Bewegungen. Salts Fahrzeuge sind Wracks, Estes Städtebilder „aufgeräumt“, Goings Imbissbesucher einsam, bei Blackwell überwiegen leblose Schaufensterpuppen anstatt realer Menschen, Bell zog sich in die heile Welt kindlicher Erinnerungen zurück, Eddys Maschendrahtzäune und teilweise überladene Bilder haben etwas Beengendes, Eingrenzendes und McLeans Menschen und Pferde

⁵⁷² Billeter 1986, S. 126. Gertsch im Gespräch mit Billeter.

Später äußerte sich Gertsch betreffend des vitalen Lebensstils und der bunten Kleidung: „*Die Schönheit war eine Art Melancholie: Die Vergänglichkeit, schon vor dem Hintergrund des Todes.*“ Gertsch mündlich, zit. nach Wehrli 2002.

wirken steif und sich einem System unterordnend.⁵⁷³ Bechtle ist sich dieser Assoziationen bewusst, schließt diese Intention aber für sein Werk aus.⁵⁷⁴

Die Interessen der Amerikaner im Sujetbereich liegen nicht beim Menschen, wie es bei Gertsch der Fall ist, sondern beziehen sich auf unterschiedliche Auswüchse der menschlichen Zivilisation: vom Auto über die städtische Möblierung und Bars bis hin zum Spielzeug. Für Gertsch ist das Motiv von Bedeutung, weil er Leben und Wesenheiten darstellen möchte. Die meisten Amerikaner gehen mit ihren Sujets distanzierter um: Bechtle ist es wichtig, eine gewisse Neutralität zu bewahren, die McLean in gleicher Weise betonte.⁵⁷⁵ Estes wählte die Stadtansichten, weil sie sich aus seinem Lebensumfeld einfach anboten und meinte:

*„I don't enjoy looking at the things I paint [...] I enjoy painting it because of all the things I can do with it. I'm not trying to make propaganda for New York, or anything. I think I would tear down most of the places I paint.“*⁵⁷⁶

Malerische Interessen sind wichtiger als das Motiv. Close gab für seine Sujetwahl folgenden Grund an:

*„The reason I use a head instead of a tree is that I'm a lazy person and would tend to let myself get by with things.“*⁵⁷⁷

Eine ebenfalls sehr nüchterne Aussage, die für keine enge Bindung zum Dargestellten spricht. Eddy wählte seine Motive nach formalen und räumlichen Problemen und nicht, weil er speziell an Autos oder Schaufensterfronten interessiert ist.⁵⁷⁸ Bei den meisten Amerikanern stehen malerische und konzeptuelle Probleme an erster Stelle und weniger eine spezielle Beziehung zum Objekt.

Wie anders bei Gertsch! Sicher müssen seine Vorlagen gewisse malerische Möglichkeiten bieten, jedoch zeugen seine Motive von einer persönlichen Beziehung (sowohl Familie als auch Freunde). Er schöpfte aus dem prallen Leben, tauchte ein in eine eigene, bunte, andersartige Welt, die neugierig macht und ein Pendant zu konservativen Konventionen darstellte. Er

⁵⁷³ Interessant in diesem Zusammenhang ist die Motivwahl von Idelle Weber (*1932 Chicago), Fotorealistin der zweiten Generation. Obwohl sie betont, ihr Sujet aufgrund formaler Qualitäten gewählt zu haben (Lindey 1980, S. 109.), wird unweigerlich die Assoziation mit Vergänglichkeit und einer rücksichtslosen Abfallgesellschaft hervorgerufen. Ihr Motiv ist vorwiegend der Müll der städtischen Gesellschaft (vgl. Abb. 552, 1974).

⁵⁷⁴ O'Doherty 1972, S. 72. Interview mit Bechtle.

⁵⁷⁵ Ebenda, S. 72. O'Doherty (a) 1972, S. 83. Interview mit McLean.

⁵⁷⁶ Chase, McBurnett (b) 1972, S. 80. Interview mit Estes.

⁵⁷⁷ Chase, McBurnett (c) 1972, S. 76. Interview mit Close. Close malt zwar Porträts, ist aber am Menschen eigentlich nicht wirklich interessiert. Er ist sein Objekt.

⁵⁷⁸ Foote 1972, S. 81. Interview mit Eddy.

griff die gegen das Establishment revoltierende, idealistische Hippiekultur auf. Er war zudem persönlich viel näher am Geschehen als viele andere Fotorealisten, vergleicht man seine Aufnahmen und Motive z. B. mit jenen von Estes, Bell, Cottingham oder Blackwell. Gertsch:

*„Alles war im Aufbruch. Es waren Jahre der Bewusstwerdung, aber getragen von einer glückhaften Unbekümmertheit. Ich war fast eine Generation älter als Luciano und sein Freundeskreis. Ich habe eine ganz andere, viel problematischere Jugend gehabt. Ich bewunderte diese Bereitschaft zu leben. Für mich waren die „Photo-Sessions“ immer wie ein Wirbelsturm. Alles bewegte sich, alles spielte. Alles hatte eine eigenartige Stimmigkeit. Es war wie ein lebendig gewordenes Theaterspiel. Ein Bühnenstück, das gelebt wurde.“*⁵⁷⁹

Seine Bilder wirken daher wie Film Stills. Lindey verglich seine Arbeiten mit den Worten: “[...] *watching a film without the sound.*“⁵⁸⁰ Dies wird durch die kinematographische Größe und Ausschnittswahl unterstützt. Dadurch unterscheiden sich seine Werke von den Amerikanern, die im Wesentlichen großformatige Fotografien bleiben. Gertsch, der sich unter seine Freunde mischte, sie beobachtete und begleitete, die Aura und Atmosphäre, die sich um diesen Freundeskreis aufbaute, miterlebte, erhielt dadurch Vorlagen, die unmittelbarer wirken und aus dem Lebensfluss gerissen scheinen, womit der filmische Charakter erklärbar wird. Insofern ist er emotional stärker mit seinen Motiven verbunden. Bell, der oft wochenlang an seinen Motiven „bastelte“, bis er zu einer fotografischen Vorlage gelangte, Estes, der mehrere Fotografien kombiniert, oder auch Flack, die ihre Stillleben wohlgedacht arrangierte, stehen der Arbeitsweise von Gertsch entgegengesetzt gegenüber. Alle drei orientierten sich nicht am Vorhandenen, wie es der Schweizer oder einige Amerikaner tun, wobei die Vorlage der amerikanischen Künstler häufig eine Modifikation erfährt (vgl. z. B. auch Eddy, Schonzeit).

Gertsch hat in der Wahl seines Sujets eine subtile Balance gefunden. Die Situationen wirken keinesfalls überspitzt oder inszeniert, sondern sind trotz der Lebensfreude und Buntheit „ruhige“ Bilder, zeitweise sogar, wie bereits gesehen, melancholisch oder nachdenklich, z. B. >Gaby und Luciano< (Abb. 545) sowie >Marina schminkt Luciano< (Abb. 548).

⁵⁷⁹ Billeter 1986, S. 127.

⁵⁸⁰ Lindey 1980, S. 112.

Ersteres zeigt Gaby, eine Mitbewohnerin, und Luciano auf einem Bett sitzend.⁵⁸¹ Luciano blättert, eine Zigarette rauchend, in einem *Stern*-Magazin und scheint sein Gegenüber zu ignorieren. Gaby hat ihr Buch zur Seite gelegt und blickt gelangweilt, traurig und niedergeschlagen vor sich hin (vgl. Abb. 519). Von einer Aufbruchstimmung und Elan ist hier nichts zu spüren. In >St. Guilhem< (Abb. 553, 1972) sind nur mehr die Kleidungsstücke zu sehen, die an Ästen und Seilen aufgehängt sind. Ihre Träger, die sie „zum Leben erwecken“, sind abwesend und ein Vergänglichkeitsaspekt kommt zum Tragen (Vgl. weiters >Luciano I< (Abb. 549) - das Fest/Essen ist vorbei, Luciano sitzt allein hinter dem Tisch mit den übergebliebenen Spuren, die an das zuvor Geschehene schließen lassen. Offenbar unterhält er sich noch mit einem Tischnachbar. Die Farben des Bildes sind gedämpft.). Damit thematisiert Gertsch ebenso die Schattenseiten einer gegen gesellschaftliche Normen revoltierenden Jugend, die noch versucht ihre Persönlichkeitsstrukturen auszuloten.⁵⁸² Nicht immer wird gefeiert, nicht immer ist alles in Ordnung. Zudem liegt in einigen Arbeiten von Gertsch ein Moment von Einsamkeit. Im Bild >At Luciano's House< (Abb. 546) sind alle drei Personen mit sich selbst beschäftigt – jeder muss seine eigene „Rolle“ übernehmen. Es ist nicht eine Form von Kontaktarmut, sondern der eigene Kampf, den jeder mit sich selbst austragen muss.

Barbara, Luciano und Marina machen sich für eine Party fertig, schminken sich, legen ihr Outfit an. Am gleichen Abend entstand die Vorlage für das Bild >Marina schminkt Luciano< (Abb. 548). Auffallend nah werden die Personen dem Betrachter präsentiert. Dort, wo Cottingham Reklameschilder, Bell Marmeln oder Eddy Autofragmente fokussiert, zoomt Gertsch den Menschen an den Bildrand heran. Ins Auge sticht Marinas bunte Bluse mit den amerikanischen „stars and stripes“, die durchaus den Amerikabezug des Themas anzeigt. Jäger äußerte sich z. B. über die Luzerner Bilder: „*Die Hippiewelt Kaliforniens, so scheint es, ist zum Greifen nah*“.⁵⁸³ Gertschs Thema ist nicht typisch europäisch, sondern trägt amerikanischen bzw. internationalen Charakter. Die meisten amerikanischen Fotorealisten stellen jedoch einen unübersehbaren Bezug zu Amerika her.

⁵⁸¹ Castelli umgab sich mit einem Kreis von Bohemiens und lebte in einer Wohngemeinschaft in einer Villa in Luzern.

⁵⁸² Affentranger-Kirchrath 2004, S. 53.

⁵⁸³ Jäger 2005, S. 21.

Konzentriert schminkt Marina Luciano, ihren damaligen Freund. In der Mittelachse befinden sich markanterweise Marinas Hände, die sorgfältig seine Lippen rot bepinselt. Der Akt des Bemalens steht zugleich als Metapher für die Malerei. Auf den ersten Blick ist Luciano kaum als Mann auszumachen, er wirkt sogar weiblicher als Marina mit ihren streng zusammengebundenen Haaren. Beide sind stark geschminkt und schlüpfen damit in neue Rollen, ändern ihre Identität, verunklären, im Falle Lucianos, sein Geschlecht. „Zum Schminken gehört die Maskierung“, schrieb Baudelaire.⁵⁸⁴ Rollentausch und -vermischung nahmen in der 68er-Bewegung einen wichtigen Platz ein. Man versuchte Grenzen aufzubrechen, die eigene Identität zu finden, Unbekanntes auszuprobieren, sich über sexuelle Tabus hinwegzusetzen. Die Verwandlung nimmt zudem in Lucianos eigener Kunst einen wesentlichen Stellenwert ein. Sein Œuvre beinhaltet unzählige Selbstporträts, wobei kein einziges ihn realistisch darstellt.⁵⁸⁵ Gertschs Bilder der 70er Jahre beleuchten auch diesen Aspekt der wechselnden Identität.⁵⁸⁶

Ein Bild sei an dieser Stelle erwähnt, das Gertsch 1974 malte, im gleichen Jahr aber noch zurückzog und seitdem nie mehr ausstellte: >Spiegelkabinett< (Abb. 557). Der Künstler kann sich bis heute nicht mit dem Werk identifizieren.⁵⁸⁷ Die Vorlage stammte aus dem Besitz Castellis (vgl. weitere Fotos Abb. 558). Castelli ist geschminkt, hält eine lange pinkfarbene Feder und ist spärlich feminin gekleidet in einem Spiegelkabinett zu sehen. Das Bild ist dynamisch, beinhaltet Unschärfen und Reflexionen sowie Verzerrungen. Man mag sich an die Spiegelungen an Chrom- und Autoteilen in Bildern von Eddy (Abb. 235 - 237), Blackwell (Abb. 124) oder Estes (Abb. 266, 267) erinnern, an die Verdoppelung des Motivs durch die Wahl des Standpunktes bei Estes (Abb. 290) oder an die Schaufensterfassaden, z. B. bei Blackwell (Abb. 132). Dass Gertsch aber sein Bild umgehend zurückzog, verdeutlicht, dass ihn derartige raumverzerrende, spektakuläre Wirkungen nicht interessierten. Es geht ihm keineswegs um wahrnehmungs-

⁵⁸⁴ Baudelaire o. J., S. 315.

⁵⁸⁵ Billeter 1989, S. 20.

⁵⁸⁶ Vgl. dazu Artikel „Identität 2.0“ im Netz-Kultur-Magazin „Silver“ vom Silver Server, Nr. 11, Wien 2007. In dem Artikel geht es um die Registrierung persönlicher Daten im Internet. Interessant sind die dazu abgebildeten Fotografien von Raphael Just, der im Motiv auf die Gemälde des Schweizer Künstlers zurückgriff und somit die Identitätsschematik in Gertschs Bildern hervorhob (Abb. 554 – 556, 2007). Webseite des Fotografen: www.raphaeljust.com.

⁵⁸⁷ Maria Gertsch-Meer mündlich zu Haneborger, 25.10.2001. Haneborger 2004, S. 57.

psychologische Erkenntnisse und Effekthascherei. Die Wirkung des Reflektors bestimmt die Szene und nicht der Mensch. Das geht an den Intentionen von Gertsch vorbei.

Dazwischen finden sich immer wieder Einzel- oder Doppelporträts, wie z. B. die bereits erwähnten Bilder >Luciano II< (Abb. 550) oder >Irène und Luciano< (Abb. 551). In >Luciano II< ist Luciano einfach er selbst, so wie man ihn in seinen eigenen Bildern nie zu sehen bekommt. Die Farben sind in beiden Arbeiten, im Vergleich zu den früheren Werken, zurückgenommen und der Malprozess intensiviert. Seit 1972 verwendet Gertsch die dickere und saugfähigere Baumwollleinwand. Er setzt v. a. Borstenpinsel ein, die er kurz schneidet, und tupft die relativ trockenen Farben in die Leinwand. Ein zeitraubender Arbeitsvorgang. Zwar trägt auch Eddy seine Farbe punktförmig auf, setzt aber die Spritzpistole ein. Dadurch erhält seine Oberfläche eine viel einheitlichere und regelmäßige malerische Ausführung.

Der Hintergrund in >Luciano II< ist ebenfalls sorgfältig mit dem Pinsel Punkt für Punkt ausgeführt. Sukzessive seit 1972 wird allen Bildbereichen die gleiche Aufmerksamkeit zuteil. Abb. 556a zeigt noch ein Zwischenstadium des Bildes >Barbara und Gaby<. Obwohl er bei seinen späteren Porträts strategischer vorgeht und einen „Fahrplan“ festlegt, beginnt er allgemein dort, wo ihn das „Lustprinzip“ hinführt.⁵⁸⁸ Daher legt er kein Bild ganzheitlich an, sondern arbeitet wie bei einem Fresko in einzelnen „giornate“ (wie offensichtlich McLean bzw. später Goings). Besonders die Ausarbeitung der Haare und Samtjacke von Barbara (Abb. 559) zeugt von einer intensiven Auseinandersetzung mit der Vorlage und seinem Interesse, mehr herauszuholen als das Foto bietet. Eine oberflächliche Betrachtung wird dem Rezipienten versagt. Der Modus der Darstellung erfordert Zeit seitens des Betrachters, genauso wie der Künstler diese in die Umsetzung investieren musste.

Bevor Gertsch dazu überging, sich intensiver mit der einzelnen Person zu beschäftigen und sich auf Gesicht und Schulterbereich beschränkt, malte er einen fünfteiligen Zyklus, der sich mit der Rockpoetin Patti Smith (Amerikanerin!) beschäftigt.

⁵⁸⁸ Braun 2000, S. 201.

2.3.4. Der Patti Smith-Zyklus

Grundsätzlich lassen sich bei den amerikanischen Fotorealisten keine zusammenhängenden Zyklen finden, wohl aber ähnliche Motive, die in verschiedenen Varianten immer wiederkehren.⁵⁸⁹ Dem fünfteiligen Patti Smith⁵⁹⁰-Zyklus (Abb. 560 - 565, 1977 – 1979) haftet erneut der Charakter von Film Stills an, ohne dass diese eine zeitliche Folgerichtigkeit beanspruchen. Gertsch war aufs Neue vom androgynen Wesen der amerikanischen Sängerin und ihrem Werk fasziniert.⁵⁹¹ Erstmals wandte er sich einer Person zu, mit der er in keiner persönlichen Beziehung stand. Bis zu diesem Zeitpunkt beschäftigte er sich nur mit seiner Familie und seinen Freunden, wodurch dem Ganzen ein romantischer Zug anhaftet.⁵⁹² Die Wahl seines engsten persönlichen Umfeldes verbindet ihn mit Chuck Close, der seine Künstlerfreunde porträtierte.

Bei zwei Gelegenheiten fotografierte Gertsch Smith: 1977 in der Kölner Galerie seines damaligen Galeristen Veith Turske und 1979 im eigenen Atelier.⁵⁹³ Smith, die 1978 den Höhepunkt ihrer Karriere erreichte, hatte durch ihre Prominenz Starcharakter. Gertsch, der während des Galeriebesuches ausgiebig fotografierte, versuchte jedoch nicht den Star Smith festzuhalten, sondern persönliche, intimere Momente, die etwas über den Mensch Smith aussagen. Alle Gemälde zeigen die Künstlerin auf der Bühne, jedoch nie frontal. >Patti Smith I< (Abb. 560) zeigt die Künstlerin von hinten in hockender Stellung, damit beschäftigt, Tonverstärker und Gitarre aufeinander abzustimmen. Sie bleibt anonym und umgeben vom technischen Equipment, Kabeln und losen Blättern. Obwohl ein öffentliches Ereignis, haftet der Situation, durch das Ignorieren des Publikums und somit auch des Rezipienten, etwas ganz Privates an.

⁵⁸⁹ Hier: Zyklus = Bilderreihe, die das gleiche Motiv bzw. die gleiche Person in unterschiedlichen Ansichten bzw. Situationen darstellt. Serie = dasselbe Motiv in unterschiedlicher Ausführung bzw. farblicher Gestaltung.

⁵⁹⁰ Patti Smith: * 30. Dezember 1946 in Chicago, Illinois. Sie ist eine US-amerikanische Punk- und Rockmusikerin sowie Rockpoetin. Smith verbindet harte Rhythmen mit emotionalen Songs. Teilweise legte sie frei assoziierende Lyrik über Rockakkorde, die sie halb atemlos, halb synkopisch verbalisiert.

⁵⁹¹ Er hörte u. a. Songs von Smith während seiner Arbeit. Gertsch interessierte sich schon früh für Musik und ist selbst ein begabter Pianist. Affentranger-Kirchrath 2004, S. 84.

⁵⁹² „Freundschaften und speziell noch Künstlerfreundschaften beherrschen die romantische Dichtung und Malerei.“ Billeter 1980, S. 5.

⁵⁹³ Turske lud die Rocksängerin anlässlich des Todestages von Jean Nicolas Arthur Rimbaud (franz. Schriftsteller, *1854 – 1891) in seine Galerie ein. Smith verlas neben ihrer musikalischen Darbietung Gedichte von Rimbaud.

In >Patti Smith II< (Abb. 561) wendet sich die Sängerin dem Auditorium zu, das jedoch nicht ins Bildfeld einbezogen wird. Ganz ungewohnt ist die Darstellung: Mehr als zwei Drittel der Leinwand werden von einer weißen Wand eingenommen, die Künstlerin selbst befindet sich eng an den linken Bildrand gerückt. Rechts sind noch teilweise ein Lautsprecher und die Mikrofonhalterung zu sehen. Ihr Blick wirkt wild und aggressiv. Gertsch hielt hier eine unerwartete Reaktion fest, an der er selbst nicht ganz unbeteiligt war. Der Künstler war von Smiths Auftritt so gefangen genommen, dass er wahrscheinlich gar nicht merkte, wie sehr das Blitzlicht seiner Kamera die Sängerin störte. Plötzlich zerknüllte sie das Blatt, von dem sie gerade rezitierte, und warf es in die Richtung des lästigen Fotografen.⁵⁹⁴ Damit handelt es sich um eine impulsive und spontane Reaktion, die Auskunft über Smiths Charakter geben mag.

Das dritte Bild (Abb. 562) wiederum zeigt Smith von der Seite mit ruhigem Blick konzentriert einen Text vortragen. Eine Gegenüberstellung einer früheren Aufnahme des Gemäldes (Abb. 563) zeigt, dass Gertsch es nachträglich beschnitt und übermalte, v. a. ging es ihm darum, die Zuseher im Bereich der Türöffnung aus dem Bild zu nehmen.⁵⁹⁵ Der Rezipient soll sich ganz auf die Künstlerin konzentrieren können. SIE ist Thema des Bildes.

>Patti Smith IV< (Abb. 564), das letzte gemalte Bild dieser Veranstaltung, präsentiert eine lächelnde und entspannte Künstlerin, deren Blick jedoch nicht dem Publikum gilt, sondern der sich gesenkt auf das Buch in ihren Händen richtet. Der Grund ihrer Reaktion ist nicht ersichtlich, wichtig aber ist der natürliche und ungezwungene Moment, der vermittelt wird. Auch im letzten Bild des Zyklus (Abb. 565), das Gertsch in seinem Atelier aufnahm, während Smith eine Dankesrede in einem kleinen Rahmen hielt und dort erstmals die großen Leinwände sah, zeigen die Künstlerin in einem Augenblick persönlicher Rührung mit betonter Gestik. Kein Requisit im Bild verweist auf das Atelier des Künstlers. Nichts soll von Patti Smith ablenken. Eigentümlich teilen die Mikrofonstange und die dahinter befindliche Absperrung das Bild und bilden eine Raumbegrenzung. Man könnte darin eine Anspielung an die oft eingeeengte Privatsphäre prominenter Personen sehen.

⁵⁹⁴ Frehner 2005, S. 127.

⁵⁹⁵ Gertsch arbeitete hier gegen seinen Standpunkt, keine Korrekturen vornehmen zu wollen.

Gertsch hat in allen Bildern nicht den Star, sondern das Individuum festgehalten. Es handelt sich nicht um ein „kaltes“, distanzierendes Beobachten bzw. plakatives Festhalten einer Person, sondern um einfühlsame, fast privat wirkende Sequenzen aus einem öffentlichen Handlungsablauf, wodurch Gertsch seine eigene Emotionalität Teil des Bildes werden lässt. Diese persönliche Komponente hob auch Borch hervor, indem sie meinte, keine Bedenken zu haben, wenn sie Posters von Stars ansieht, sich jedoch beim Betrachten des Smith-Zyklus als Voyeur fühlt, sich also in eine beinahe indiskrete Situation versetzt sieht.⁵⁹⁶ Ein derart sensibles menschliches „Porträt“ einer Person, bestehend aus mehreren Bildern, lässt sich im amerikanischen Fotorealismus nicht finden. Wenn Menschen dargestellt werden, dann wird meist eine Form von Distanz aufrecht gehalten: Flack, die sich in ihren Stillleben mit Marilyn Monroe beschäftigte, griff auf kommerzielle Aufnahmen zurück (vgl. Abb. 342). Parrish stellte prominente Personen durch Porzellanfiguren dar (Abb. 566, 19). Flack und Parrish griffen auf Stellvertreter der Stars zurück. Die Menschen bei Goings sind wiederum stärker in die Umgebung eingebunden (vgl. Abb. 567, 1983).⁵⁹⁷ Diesbezüglich äußerte sich Gertsch:

„[...] wo der Mensch [im amerikanischen Fotorealismus] die Hauptrolle im Bild übernimmt, wird sein Verhältnis zur ihn beherrschenden Umwelt konstatiert (Mensch – Auto, Mensch – Villa, Mensch – Konsum, Mensch – Pferd). In meinen Bildern zwingt der Mensch den Dingen seine Präsenz auf, selbst wenn er nicht auf dem Bilde erscheint.“⁵⁹⁸

Gertsch isolierte die Sängerin und Poetin aus dem Umfeld der künstlerischen Performance und lenkt damit die Aufmerksamkeit ganz auf ihre Person.

Häufig wird sogar im Titel bei Bildern mit menschlicher Präsenz, v. a. bei Bechtle und McLean, ein Abstand zu den Dargestellten evoziert. So nannte Bechtle Bilder wie Abb. 568 >61 Pontiac< oder Abb. 74 >Fosters Freeze, Alameda<, McLean betitelte Arbeiten wie Abb. 569 >Wishing Well Bridge< und Abb. 394 >Spring Doe<, Goings wiederum bezeichnete Werke mit >Grand Gorge Diner< (Abb. 570) und >One-Eleven Diner - Cobleskill, N. Y.< (Abb. 525), wodurch sich keine Rückschlüsse auf Menschen im Bild schließen lassen.⁵⁹⁹ Bei McLean und Goings sind es meist unbekannte Personen, bei Bechtle jedoch die eigene Familie und trotzdem verschweigen die Titel jeglichen Bezug.

⁵⁹⁶ Borch 1980, S. 71.

⁵⁹⁷ Bei Goings handelt es sich nicht um prominente Personen.

⁵⁹⁸ Zit. nach Borch 1980, S. 80.

⁵⁹⁹ Es gibt auch Beispiele mit den Namen des/der Dargestellten bzw. den Hinweis auf das Vorhandensein von Personen, es überwiegen jedoch Titel, die keine Rückschlüsse auf menschliche Präsenz schließen lassen.

Close, der die Gesichter seiner Freunde fokussiert, nennt im Titel ihre Namen. Indem er nur die Vornamen heranzieht, wird der persönliche Bezug hergestellt, ganz wie bei Gertsch.⁶⁰⁰ Smith, die der Schweizer nicht persönlich kannte, wird daher mit vollem Namen genannt.

Vergleicht man die Zyklusbilder mit den Familienbildern und den Arbeiten über die Luzerner Freunde, so ist eindeutig eine sukzessive Zurücknahme sowohl im farblichen wie im malerischen Bereich eingetreten. Das Kolorit ist nicht mehr so grell und ein leichter milchiger Schleier liegt über den Farben (vgl. Bechtle). Die Malweise hat sich verfeinert und zeigt dezente kleine Tupfen, die die gesamte Leinwand übersäen bzw. geradezu in diese „injiziert“ werden.⁶⁰¹ So wie die Farbe tief in die Stofflichkeit verlagert wird, so bleiben seine subtilen Motive nicht an der Oberfläche, sondern lassen hinter die mechanische Vorlage blicken, weil Gertsch sich als emotionaler und gefühlvoller Mittler dazwischen schaltet. Auch der helle Hintergrund bzw. die Mauer in den Smith-Bildern besteht aus unzähligen Punkten verschiedener Weiß- und Grautöne. Jeder Zentimeter der Leinwand führt ein Eigenleben. Die immateriellen Licht- und Farbwerte der Diaprojektion sind zurückgenommen und die sinnliche Präsenz der Menschen und Dinge gesteigert. Ammann sprach aufgrund der Verfeinerung der Technik von einer „Vergeistigung des Bildes“ und verglich die malerische Handlung mit dem „Rhythmus der Gezeiten und des Atems“.⁶⁰² Immerhin braucht Gertsch, seit er dieses feine Verfahren einsetzt, oft ein Jahr, bis ein Bild fertig gestellt ist. Gertsch:

„Der Zeitfaktor ist ganz wesentlich in meinem Werk. [...] Außerdem habe ich den Glauben daran, dass sich meine Werke durch meine tägliche Arbeit an ihnen energetisch aufladen.“

⁶⁰⁰ John Kacere, der in dieser Arbeit nicht behandelt aber kurz erwähnt wurde, malt Frauenkörper, deren Vornamen im Titel genannt werden (vgl. Abb. 219, 220). Doch im Bild selbst bleiben sie anonym. Kacere setzt harte Schnitte am Oberkörper und den Beinen, sodass der Unterleib zum Kernelement des Bildes wird. Die Fragmentierung des weiblichen Körpers, lediglich fokussiert auf den Beckenbereich und das Gesäß, beinhaltet ein gewalttätiges Moment und reduziert die Frau rein auf ihren Sexus. Der weibliche Körper wird zur Ware. Das Körperfragment wird kühl und geglättet umgesetzt und wirkt artifiziell. Kacere geht es v. a. um die präzise und feine Ausarbeitung von Haut, Spitzenunterwäsche und Lingerie. Aufgrund der perfekten Rundungen und ebenmäßigen Haut wirken seine Arbeiten unwirklich und erinnern an die retouchierten Fotografien von Models in diversen Magazinen. Haneborger sprach von „Geschmacklosigkeit“ und einem heute längst vergessenen Künstler. Haneborger 2004, S. 32 u. Fußnote 62. Obwohl Kacere unter den amerikanischen Fotorealisten zu den wenigen Ausnahmen gehört, der als Motiv den Mensch wählte, hat er mit Gertsch nichts gemein, sondern präsentiert den weiblichen Körper mediengerecht, wie es Blackwell oder Eddy mit ihren Autos und Motorrädern tun.

⁶⁰¹ Sager 1973, S. 100.

⁶⁰² Ammann 1986, S. 103, 104.

Das kann bei der Fotografie unmöglich der Fall sein. Dort handelt es sich um die chemisch-mechanische Fixierung eines Augenblicks. Dort passiert das Künstlerische, Geistige im Moment der Bildsuche, der Bildidee. In der Malerei materialisiere ich das Motiv dagegen in einem sehr langen Prozess, der entsprechend ausgiebige Reflexionen über den Gegenstand zulässt.“⁶⁰³

2.3.5. Das Selbstbildnis 1980

Im Anschluss an den Zyklus drängte es Gertsch danach ein großes Einzelporträt zu malen. Er entschloss sich für ein Selbstporträt basierend auf einer Vorlage, die seine Frau von ihm gemacht hatte (Abb. 571, 1980). Es ist sein erstes, fotorealistisches Selbstbildnis und bis dato sein einziges.⁶⁰⁴ Die Bilder zuvor waren von der Umgebung geprägt und zeigten oft zwei oder mehrere Personen. Bereits in den Patti Smith-Bildern kündigte sich eine Reduktion des Umfeldes an, die in seinem Selbstbildnis eine Steigerung erfuhr. Das 257 x 391 cm große Bild zeigt den 50jährigen Künstler vor der einfachen Holzwand seines Ateliers, schlicht gekleidet, wobei nur der Schulterbereich sichtbar ist, den Kopf leicht nach links gedreht, den Blick leicht angehoben. Wie so oft bei Gertsch blickt er aus dem Gemälde, jedoch nicht zum Betrachter, sondern auf etwas außerhalb des Bildes Liegendem. Sein ruhiger, konzentrierter Ausdruck richtet sich aber eigentlich nach Innen, er hält Zwiesprache mit sich selbst. Frehner meinte, „das Selbstbildnis zeigt einen auf Inspiration Wartenden“.⁶⁰⁵ Ein Künstler ist auf seine Intuition angewiesen, die Gertsch in dem Porträt durch einen mühsamen malerischen Prozess umsetzte. Seine verfeinerte Arbeitsweise steigert von der Ferne den fotografischen Eindruck. In der Nähe offenbart sich die malerische Ausarbeitung von geistiger Substanz, ein leichtes Flirren, eine physische Präsenz.

Es ist eine Herausforderung sich monatelang mit einem überdimensionalen Selbstbildnis zu beschäftigen, sich selbst zu hinterfragen. Gertsch bleibt aber er selbst, er schmeichelt sich nicht, verstellt sich nicht. Mehr als je zuvor fokussiert er den Gesichtsbereich. Sein Selbstporträt ist zugleich ein Schlüsselbild im Œuvre des Künstlers und kündigt sein

⁶⁰³ Braun 2000, S. 197, 198.

⁶⁰⁴ In seinem Frühwerk finden sich bereits Selbstbildnisse, die er mit Hilfe eines Spiegels herstellte. Es handelt sich um „ruhige“ Selbstporträts, die sehr präzise gemalt sind. Vgl. Abbildungen in Affentranger-Kirchrath 2004, S. 16 (Zeichnung, 1946) und S. 97 (Gemälde, 1955).

⁶⁰⁵ Frehner 2005, S. 130.

Motiv für die folgenden Arbeiten an. Das Ereignisbild wird zugunsten des Porträts aufgegeben.

Ronte fand 1986 eine adäquate Beschreibung zu Gertschs neuer Schaffensphase ab 1980 (vgl. Abb. 572; der kleinteilige, farblich facettenreiche Auftrag ist hier gut zu sehen):

*„Aus der Unruhe der Bilder, der Vielfalt der Berichterstattung, aus dem fast orgiastischen Umgang mit starker Farbe ist Einfachheit erwachsen, Selbstkontrolle, größere Weisheit, stärkere Introversion, weniger Mitteilungsbedürfnis, konzentrierteste Dialogbereitschaft mit dem Gegenüber.“*⁶⁰⁶

So wie Goings sich von dem Außenraum in das Innere von Imbissstuben vorarbeitete, bis er bei den Tischgedecken landete, gelangte Gertsch in ähnlicher Weise über die Handlungsbilder, Doppelporträts und Einzelporträts hin zum reinen Porträt (ohne Integrierung der Umgebung), wobei er simultan schrittweise seine Arbeitsmethode verfeinerte.

An dieser Stelle wäre ein Vergleich mit eventuellen Selbstporträts der anderen Fotorealisten angebracht. Grundsätzlich finden sich wenige Beispiele, was wohl daran liegt, dass der Mensch keine prominente Rolle im Amerikanischen Fotorealismus spielt. Close, dessen Thema Porträts sind, hat sich immer wieder selbst dargestellt und somit seine optische Veränderungen, sein Alterwerden festgehalten. Bechtle ist öfters in seinen Bildern vorzufinden, jedoch meist mit seiner Frau und wenn alleine, dann ist seine Umgebung stark miteinbezogen. Ein Fokus auf den Gesichtsbereich ist nicht gegeben. Bei den anderen Künstlern sind Selbstbildnisse spärlich gesät oder nicht vorhanden.⁶⁰⁷ Folgende Porträts sollen dem Selbstporträt von Gertsch gegenübergestellt werden (auch wenn teilweise mehrere Jahre zwischen den Bildern liegen):⁶⁰⁸

⁶⁰⁶ Ronte 1986, S. 21.

⁶⁰⁷ Da mir nicht das Gesamtœuvre der einzelnen Künstler zur Verfügung stand, ist nicht mit gänzlicher Sicherheit festzuhalten, ob doch noch einzelne fotorealistische Selbstporträts vorhanden sind.

⁶⁰⁸ Bei Bildern wie von Schonzeit oder McLean fehlen mir leider farbliche Angaben bzw. Abbildungen.

Abb.	Künstler	Jahr	Titel	Maße	Technik
571	Gertsch	1980	Selbstbildnis	257 x 391 cm	Acryl auf ungrundierter Leinwand
573	Bechtle	1983	Santa Barbara Chairs	121,3 x 174 cm	Öl auf Leinwand
574	Blackwell	1992	Bergdorf in der Abenddämmerung	122,6 x 182,9 cm	Öl auf Leinwand
576	Close	1977	Selbstporträt	206 x 149 cm	Aquarell auf Papier auf Leinwand
575	Estes	1976	Doppeltes Selbstporträt	61 x 91,4 cm	Öl auf Leinwand
577	Flack	1974	Selbstporträt	203 x 162,6 cm	Acryl auf Leinwand
578	McLean	1982	Selbstporträt	76,2 x 55,9 cm	Aquarell und Gouache auf Papier
579	Schonzeit	1979	Porträt des Künstlers Nr. 2	83,8 x 83,8 cm	Öl auf Leinwand

Gertsch sticht wieder durch sein großes Format hervor, wodurch seine Arbeit erhöhte Präsenz beansprucht. Die Titel lassen fast immer auf die Gegenwart des Künstlers schließen, Ausnahmen bilden die Arbeiten von Blackwell und Bechtle. Dadurch wird die Person im Bild als nebensächlich eingestuft und erhält eine marginale Position.

Bechtle's Gemälde zeigt deutlich, dass der Amerikaner sein Umfeld einbezieht. Der Garten mit der Bestuhlung, nach der sein Bild benannt ist, drängt die Person ins Abseits. Wichtiger schienen ihm die Struktur des Grases und die Linienführung und geometrischen Muster der Stühle. Der Rezipient erhält kaum Informationen zur Person des Künstlers. Er stellt sich unnahbar dar. Er sitzt im Bild**hintergrund** und trägt eine Sonnenbrille, die eine zusätzliche Distanz aufbaut. Das helle Licht der Sonne kontrastiert mit dem dunklen Hintergrund, der fast unheimlich wirkt. Der Künstler ist mehr Staffage als Individuum und hat mit Gertschs Nähe und Direktheit nichts zu tun.

Blackwell und Estes stehen mit ihrem Selbstbildnis auf gleicher Stufe. Beide holen sich durch die Reflexion des Schaufensters ins Bild. In vielen Vorlagen sind sie automatisch

durch die Spiegelungen vorhanden, werden aber nicht in den gemalten Gemälden übernommen. Estes und Blackwell sind mit der Kamera zu sehen, wobei Blackwell ohne Stativ arbeitet. Beide machen auf den Akt des Fotografierens aufmerksam und den Reiz von reflektierenden Flächen. Selbstbildnisse sind diese Arbeiten aber nur im weitesten Sinne. Zu klein und unscheinbar erscheinen die Künstler im Bild und erlauben keine intensivere Beschäftigung mit der Person, die bei Gertsch nahezu aufgedrängt wird. Vorrangig sind die Spiegelungseffekte und die Wahrnehmung durch den Rezipienten. Was auch sonst Thema des Werkes ist, bleibt an erster Stelle. Estes Gemälde ist zudem relativ klein im Format. Immerhin lenkt er, im Gegensatz zu Blackwell, durch den Titel die Aufmerksamkeit auf seine Person.

Ganz anders wiederum bei Close.⁶⁰⁹ Er konzentrierte sich völlig auf das Gesicht und zeigt wie Gertsch Monumentalität. Der Hals und Ansätze des Schulterbereichs sind noch zu sehen. Mit leicht geöffnetem Mund und markanter Brille blickt er dem Betrachter entgegen, so als wolle er etwas sagen. Mit grau-schwarzer Aquarellfarbe gestaltete er einheitlich sein Selbstbildnis und übernimmt den Typus des Schwarzweißfotos. Ein Hauch von Farbe haftet am Papier. Durch den Einsatz der Spritzpistole erreicht Close eine starke fotografische Nähe, aber auch eine glatte, unpersönliche Oberfläche. Close:

*„Ich versuchte meine Arbeiten wie Photographien aussehen zu lassen, [...]“*⁶¹⁰

Er übernimmt zudem die Unschärfen des Fotos, die bei Gertsch nicht zu finden sind. Gertsch und Close schließen den sozialen und räumlichen Kontext des Lebenden aus (ebenso Flack, McLean, Schonzeit). Durch das Blow-up und die fast unerträgliche Nähe können die Physiognomien der Künstler genau studiert werden. In beiden Fällen sind Rückschlüsse auf Charakterzüge aber ausgeschlossen. Doch Gertsch geht eine Schicht tiefer. Vor allem im Original kann diese Divergenz festgestellt werden: Close erreicht durch seine Methode der Rasterung und den Einsatz der Spritzpistole sowie sein Interesse, die Informationen der Vorlage in ein anderes Medium zu übersetzen, ein auf ungewöhnliche Maße aufgeblasenes gemaltes Foto. Close geht sehr analytisch vor und macht sich *„weniger Gedanken über das ganze Bild“* [und damit um die darzustellende Person in

⁶⁰⁹ Das Porträt aus dem Jahr 1968 wurde in der Arbeit bereits erwähnt. Das nun genannte Beispiel wurde gewählt, weil es in zeitlicher Nähe zu Gertsch Selbstbildnis liegt und den späteren Porträts von Close eher entspricht als seine frühe Arbeit.

⁶¹⁰ Schiff 2000, S. 51.

ihrem Gesamtwesen] *als über jedes Quadrat als Baustein zum Ganzen*“.⁶¹¹ Er teilt seine Porträts in kleine Einheiten, die zwar in der Umsetzung zu größtmöglicher Ähnlichkeit führt, jedoch an der Oberfläche bleibt. Er betonte selbst, dass es *„um Zeichen auf einer Fläche“* geht.⁶¹² Auch in den späteren Porträtarbeiten von Close, die an entsprechender Stelle vorgestellt wurden, spielt die technische Umsetzung eine größere Rolle als das Wesen des zu Porträtierenden. Sie wirken zwar nicht mehr so flach wie die Spritzpistolenarbeiten und erhalten z. B. durch die „Fingerprints“ (vgl. Abb. 167, 169) eine persönliche Komponente, stagnieren aber in der analytischen Herangehensweise. Sie bleiben als sachliche *„Gesichtsfassaden“* stecken.⁶¹³

„Sein Thema ist nicht das Gesicht, sondern der Prozess des Sehens“, meinte Sager.⁶¹⁴

Gertsch hingegen hat mit Analytik nichts zu tun. Er konzentriert sich immer auf das Gesamte, d. h. im Falle der Porträts auf die Aura der Personen. Gertsch:

*„Wenn ich [...] arbeite, muß ich immer aufs Gesamte schauen. Ich trete während der Arbeit immer wieder zurück und stelle mir vor, wie es sein wird, wenn das Weiß aller noch bestehenden Leinwandlücken übermalt ist.“*⁶¹⁵

Auch wenn er das Bildnis nicht in toto anlegt, sieht er immer das Ganze vor seinem „geistigen Auge“. Punkt für Punkt beginnt Gertsch mit dem Aufbau einer emotionalen Struktur. Sein Selbstbildnis lässt den Menschen Gertsch spüren, lässt sein Wesen erahnen. Innerlich wird der Rezipient mehr bewegt als bei Closes absenter Emotionalität.

Flacks Ausdruck im Porträt aus dem Jahre 1974 zeigt eine gewisse Ähnlichkeit zu Gertschs Arbeit. Auch sie blickt ruhig aus dem Bild, den Kopf leicht nach links gewendet und ignoriert den Betrachter. Mit 203 x 162,6 cm ist das hochformatige Bild relativ groß und präsentiert durch das Blow-up und Close-up sowie den eng gewählten Ausschnitt ein monumentales Gesicht. Ihr Mund ist leicht geöffnet und zusätzlich holt sie ihre linke Hand in den Bildausschnitt, womit sich ein Sprechgestus verbinden lässt. Damit bindet sie den Rezipienten ein. Sie hat etwas mitzuteilen, das sie als Künstlerin über ihre Bilder zum Ausdruck bringt. Ihr Blick wirkt nachdenklich, womit deutlich wird, dass ihre Aussagen durchdacht und überlegt sind. Der gedankenversunkene Blick verbindet sie mit

⁶¹¹ Peyton 2000, S. 37. Gespräch mit Close.

⁶¹² Curiger 2000, S. 66. Gespräch mit Close.

⁶¹³ Sager 1973, S. 71.

⁶¹⁴ Ebenda, S. 54.

⁶¹⁵ Braun 2000, S. 201.

Gertsch, wobei er mehr für sich bleibt und Flack bereits Kontakt zur Außenwelt aufgenommen hat, nicht mit den Augen, aber mit der Gestik. Doch bei Flack bleibt durch den Einsatz der Spritzpistole eine Distanz aufrecht, die ihr Porträt etwas kühler und lebloser erscheinen lässt. Die Arbeit wirkt glatt und unpersönlich (in der Arbeitsweise), wie es in der Abbildung v. a. im Kleidungsbereich gut ersichtlich ist. Durch die Rahmung des Bildes wird das Selbstbildnis zusätzlich vom Betrachterraum abgegrenzt und verliert dadurch an Präsenz und Nähe zum Rezipienten. Bei Gertsch bleibt viel mehr Mensch und Nähe erhalten, als es Flack mit ihrer Technik möglich ist und mit der Rahmung verhindert wird.⁶¹⁶

McLeans Selbstporträt, eine kleinere Aquarellarbeit, umfasst einen größeren Ausschnitt.⁶¹⁷ Die Person ist der Mittelpunkt, die Umgebung ist eliminiert. Er ist stehend dargestellt, seine Hände in die Hosentaschen vergraben, die Hemdärmel hoch gestülpt. Sein Mund ist geschlossen, sein Blick wirkt konzentriert und angespannt, was v. a. durch das Runzeln der Stirn angedeutet wird. Es scheint, als denke er intensiv nach. Sein Ausdruck vermittelt eine gewisse Skepsis, seine Haltung Distanz. Die „versteckten“ Hände, also jene Werkzeuge, mit denen sich der Maler mitteilt, seine Visionen umsetzt, lassen ihn verschlossen, zurückhaltend und unnahbar wirken. Es bleibt der Eindruck, dass McLean der überlegte und nachdenkliche Künstler ist, der sich gründlich mit seiner Materie auseinandersetzt, bevor er etwas auf die Leinwand bringt.

Gertsch, natürlich durch Format und Ausschnitt viel präsenter, wirkt im Vergleich zu McLean ruhiger, verinnerlichter. Er sucht seine Inspiration im Emotionalen, im Gefühl, während McLean eher zurückhaltend wirkt und dem kritischen Nachdenken verhaftet bleibt.

⁶¹⁶ Vgl. Flacks späteres Selbstporträt aus dem Jahre 1980, 82,6 x 76,2 cm, Öl und Pastellkreide auf Papier (Abb. Meisel 1993, S. 212). Es kann nicht mehr als fotorealistisch eingestuft werden, da extrem malerische Komponenten überwiegen und nur noch im Gesicht der fotografische Eindruck erhalten blieb. Hier wird der Unterschied zu ihrem vorherigen Porträt ersichtlich: Die Arbeit zeigt die Künstlerin mit einem fast bekümmerten, direkt zur Kamera gerichteten, Blick. Es ist nicht mehr mit der Spritzpistole gearbeitet und in einigen Bereich sehr malerisch. Die Gestaltung des Hintergrundes, v. a. die nimbusartige Rahmung des Kopfes, hebt das Porträt in ein irreales Umfeld. Dadurch vermittelt die Künstlerin ihr geistiges Gedankengut. Ihr folgendes Porträt im Jahr 1981 trägt den Titel >We are all Light and Energy< womit unmissverständlich ihre Botschaft an den Betrachter überbracht wird.

⁶¹⁷ Wahrscheinlich in Farbe.

Schonzeits Porträt, ein Jahr vor Gertschs Selbstbildnis entstanden, zeigt auf quadratischem Format einen engen Ausschnitt von Kopf- und Halsbereich.⁶¹⁸ Schonzeit blickt dem Rezipienten entgegen, mit kaum merklich gehobenem Kopf, aber doch so, dass man von einem gewissen „Herabblicken“ sprechen kann. Dadurch baut sich eine Distanz und Unnahbarkeit auf. Zwar nimmt Gertsch den Betrachter nicht wahr, man fühlt sich aber seinem Porträt näher als jenem von Schonzeit. Im Mundbereich ist zudem eine gewisse Anspannung spürbar. Schonzeit wirkt reserviert und unzugänglich, fast abgehoben, Gertsch ruhig und trotz Kontaktverweigerung nicht unbedingt distanziert.

Sogar die Selbstbildnisse verdeutlichen, wie unterschiedlich die Ausdrucksweise unter den Fotorealisten sein kann. Estes und Blackwell nehmen sich gänzlich zurück, ordnen ihre Person dem Hauptanliegen ihrer Kunst unter. Bechtle rückt schon etwas näher, bleibt aber ernst und verschlossen. Die anderen Künstler stellen, wie Gertsch, nur sich selbst dar und eliminieren die Umgebung. Doch bleiben sie in einem Moment von Unnahbarkeit stecken, entweder durch Ausdruck und Gestik, wie bei McLean und Schonzeit, oder durch die Maltechnik, so bei Flack und Close.

Unter den amerikanischen Selbstporträts ist Flack im Ausdruck noch Gertsch am nächsten. Eine emotionale, feminine Tendenz ist spürbar, die sich grundsätzlich durch ihr Werk zieht.

Die wesentlichen Unterschiede von Gertschs Arbeit zu seinen Kollegen liegen in der Monumentalität, der sensiblen malerischen Struktur, die eine emotionale Seite aufdeckt, und in der menschlichen Präsenz, die der Betrachter vor dem Bild zu spüren bekommt. Gertsch bildet nicht nur sein Äußeres ab, sondern eine innere Vision.

2.3.6. Werke nach 1980 – Porträts

Die intensive Beschäftigung mit dem Bildnis lotete Gertsch somit 1980 erstmals an sich selbst aus. Dadurch war er frei und nur gegenüber sich selbst verantwortlich. Vergleicht man das frühere Einzelporträt >Markus Raetz< (Abb. 518, 1970) mit dem Selbstporträt, (Abb. 571) werden die Unterschiede und somit seine künstlerische Entwicklung offensichtlich: Im Raetz-Porträt spielt der Hintergrund noch eine wichtigere Rolle und

⁶¹⁸ Wahrscheinlich in Farbe; er dürfte hier mit dem Pinsel gearbeitet haben.

lässt auf ein Lokal schließen. Beim Selbstbildnis ist nur mehr eine Holzwand zu sehen, die zwar die Person „verortet“, jedoch keine nähere Bestimmung zulässt. Die Farbigkeit ist zurückgenommen und die Malweise hat sich verfeinert sowie intensiviert. Die Vorlage zu Raetz hat noch Schnappschusscharakter, der im Selbstbildnis mehr oder weniger abhanden gekommen ist. In Zukunft posieren Gertschs Modelle vor der Kamera, wie es bei Close oder Schonzeit bereits praktiziert wurde. Damit meint der Schweizer Künstler aber nicht ein sich verstellen oder verändern, sondern die zu Porträtierenden müssen „nur sein, nur schauen“, weil es sein Ziel ist „Wesenheiten darzustellen“.⁶¹⁹ Während er pro Sitzung über hundert Aufnahmen anfertigt, wartet er auf den Moment, in dem sich die Gesichtszüge entspannen, Natürlichkeit einkehrt. Dies trifft v. a. seit 1983 zu, als er u. a. begann Bekannte seiner Kinder oder Frau zu malen.⁶²⁰

Seiner subjektiven Inspiration verdanken die Bilder ihre Einzigartigkeit. Bosetti betitelte 1987 ihren kurzen Aufsatz über Gertschs Porträts mit „Groß, **lebendig** und genau“.⁶²¹

Ab 1980 ist somit das Gesicht sein Motiv, wobei er sich im Gegensatz zu Close ausschließlich auf jenes junger Frauen fixiert. Er meinte diesbezüglich:

*„Ein altes Gesicht ist gezeichnet, es ist etwas darin, das sich vor die reine Malerei drängt.“*⁶²²

Ein junges Frauengesicht dagegen „hat viel mehr Allgemein-Menschliches“, darin scheint das „Wesen Mensch“ am besten darstellbar.⁶²³ In den meisten Arbeiten stellt Gertsch einen Blickkontakt zum Betrachter her und kehrt damit zur altertümlichen

⁶¹⁹ Poetter, Brehm 1994, S. 32. Gespräch mit Gertsch. „Sobald man ein Mädchen, eine junge Frau, fotografiert, will sie sich darstellen, charmiert irgendwie. Das zu brechen ist auch beim Photographieren die Aufgabe.“ Ebenda, S. 32.

⁶²⁰ Vgl. dazu das Modell Silvia. Maria Gertsch hatte sie bei einem Tai-Chi-Lehrgang im Jahr 1996 kennen gelernt. Sie machte ihren Mann auf Silvia aufmerksam, der sich entschloss, das damals 19jährige Mädchen zu malen. Gramaccini 1999, S. 17. Gramaccini, der die Entstehung des Werkes verfolgte, berichtete über die Fotosession zu >Silvia I< (Abb. 635): „Jenen Ausdruck schüchterner Anpassung, der in den ersten Aufnahmen noch vorherrschte, hat sie aufgegeben. Auch hat sie sich an die Situation vor der Kamera gewöhnt und die anfängliche Starrheit abgelegt. Sie bewegt sich, versucht ihren Körper anders zu positionieren und den Kopf in verschiedene Richtungen zu wenden. Am Ende der Sitzung gibt sie diese Bemühungen wieder auf. Alle Energien scheinen sie verlassen zu haben – jeder Widerstand dünkt sie sinnlos. Sie wirkt abgekämpft und abwesend. In dieser Phase entspannen sich die Gesichtszüge. Erst jetzt tritt das natürliche und bessere Bild der Person hervor[...]. Das entscheidende Dia, das als Vorlage für die Gemäldefassung taugte, stammt aus diesem Zyklus der letzten Aufnahmen.“ Gramaccini 1999, S. 57. Gertsch kennt in diesen Fällen die Frauen meist nur oberflächlich.

⁶²¹ Bosetti 1987, S. 97.

⁶²² Ebenda, S. 108.

⁶²³ Ebenda, S. 108. Poetter, Brehm 1994, S. 32. Gertsch äußerte sich zudem dahingehend, dass er in den weiblichen Porträts vielleicht sein feminines Gegenbild sucht. Nachträglich stellte er fest, „dass viel von dem Wesen [seiner] Frau in die Porträts eingeflossen ist“. (In den Arbeiten ab 1983). Braun 2000, S. 207.

Darstellungsweise zurück. Die Monumentalität seiner Porträts, die ihn mit Close verbindet, sprengt aber jede bis dato übliche Porträtarbeit der Kunstgeschichte.⁶²⁴

Gertschs folgende drei Bilder auf Leinwand beschäftigten sich noch mit Personen aus dem Kreis um Castelli: >Irène< (Abb. 580, 1980; vlg. >Irène und Luciano<, Abb. 551, 1977), >Tabea< (Abb. 589, 1981) und >Verena< (Abb. 590, 1982). Vor allem bei Irène und Tabea tritt das Moment der Maskerade (vgl. >Marina schminkt Luciano<, Abb. 548) durch das Make-up deutlich hervor. Bei Tabea noch dezent, die ihren Kopf zur linken Schulter dreht, bei Irène hingegen offensichtlich, tritt eine Härte im Blick dem Betrachter direkt entgegen. Irène, eine Prostituierte aus dem Zürcher Rotlichtmilieu, faszinierte Gertsch in ihrem Ausdruck:

*„Was mich [...] vor allem interessiert hat, war einerseits das Morbide und andererseits der Wille zur Schönheit, der sich in ihrem Gesicht spiegelt. Irènes Aggressionen gegen die Männerwelt [...]. Was wieder so ein unglaublicher Zufall war, ist dieses Schwertgehänge, das das noch einmal symbolisiert [...].“*⁶²⁵

Irène wirkt kalt, provokant, lasziv und unnahbar, aber auch leidgeprüft und verletzlich.⁶²⁶ Zwei Werke von Castelli halten ebenfalls den aggressiven Blick von Irène fest (Abb. 581, 1978; Abb. 582, 1978), der in ihr die „Wunschfrau [sah], die er in der Transformer-Zeit selbst verkörperte“.⁶²⁷

Gertsch malte anschließend Irène auf kleineren Formaten und in unterschiedlichen Techniken, die als Ausgleich zu den sonst sehr zeitaufwendigen und großen Gemälden gesehen werden können. Die Gouachearbeit >Irène I< (Abb. 583, 1981) bezieht sich auf die gleiche Vorlage wie das Gemälde, verkleinert jedoch den Ausschnitt und konzentriert sich auf Gesicht und Haare. Durch die Technik und milderen Farben wirkt die Schärfe des Ausdrucks etwas zurückgenommen. Weitere Arbeiten stellen >Irène V< (Abb. 584, 1981), Irène VI (Abb. 585, 1981), Irène VII< (Abb. 586, 1981), >Irène IX< (Abb. 588, 1982) und >Irène< (Abb. 587, 1981) dar. Die außergewöhnliche Frau und ihr einzigartiger Ausdruck fordern Gertsch heraus – ihr Gesicht wird zum „Experimentierfeld“.⁶²⁸ V und VI zeigen eine andere Seite von Irène, eine ruhigere, V sogar eine traurige, melancholische Mimik.

⁶²⁴ Beide nehmen die riesigen C-prints-Porträts von Künstlern wie Thomas Ruff vorweg.

⁶²⁵ Gertsch mündlich, zit. nach Wehrli 2002 (Filmbericht).

⁶²⁶ „Sie tritt einmal als Callgirl und „femme fatale“ auf, dann wieder als besorgte Mutter, die sich um den kleinen Sohn kümmert.“ Affentranger-Kirchrath 2004, S. 106.

⁶²⁷ Biletter 1986, S. 45.

⁶²⁸ Affentranger-Kirchrath 2004, S. 108.

Teilweise sind die Arbeiten sehr malerisch, besonders >Irène IX<. Wie bei den einzelnen amerikanischen Künstlern gezeigt wurde, beschäftigten sich u. a. McLean, Goings, Bell oder Salt mit anderen Maltechniken auf kleineren Formaten. Die gleiche Vorlage wird meist in Öl bzw. Acryl und in Aquarell, Gouache oder Pastell ausgeführt. Close, der manchmal ein Motiv in unterschiedlichen Techniken ausführte, war nur auf der Suche nach der Umsetzung von Informationen (Abb. 167 - 171). Gertsch zog jedoch verschiedene Aufnahmen heran, weil er sich mit dem Motiv intensiver auseinandersetzen wollte.

Druckgrafische Techniken kommen im amerikanischen Bereich wenig zum Einsatz. Estes fertigte erst im Spätwerk Blockholzschnitte an (vgl. Beispiele aktueller Werke der amerikanischen Fotorealisten). Gertsch beschäftigte sich bereits früh mit dem Holzschnitt und fertigte nun hin und wieder Lithographien an, wie >Irène< (Abb. 587).⁶²⁹ Sie ist im Bild doppelt vorhanden: von hinten über die linke Schulter und ihr Spiegelbild. Sie trägt Make-up auf, doch die absente Farbigkeit führt die Darstellung ad absurdum. Offensichtlich ging es Gertsch nicht so sehr um den Akt des Schminkens, sondern um die Herausarbeitung der hellen und dunklen Bereiche der wirren Haarsträhnen, die mehr als zwei Drittel der Fläche einnehmen. Zusehends fasste er diese „abstrakten“ Bereiche als landschaftliche Komponenten auf (v. a. in den großformatigen Arbeiten):

„[...] begann mit den Frauenporträts, in denen das landschaftliche Moment schon eine Rolle spielte. Die Vergrößerung der Gesichter und die Arbeitsweise, nämlich jeden Tag ein Stück von vielleicht 20 x 25 cm zu malen, hat die Wandlung deutlich gemacht. Ein Auge wurde zu einem See, ein Stück Haar auf einer Seite sah vielleicht aus wie ein Birkenwäldchen und eine Schattenzone wie ein dunkler Tannenwald. Ich habe das immer sehr stark empfunden, dass diese Zonen wie kleine Landschaften waren.“⁶³⁰

Ein derart romantisches Gedankengut ist den amerikanischen Fotorealisten fremd. Ihnen geht es vornehmlich um räumliche Spannung, Formen, Struktur, Wahrnehmung, Realitätsschichten, Materialien und Übersetzung von Informationen. Obwohl Flack persönliche, emotionale und spirituelle Inhalte bearbeitet und Goings eine gewisse Hingezogenheit zum Objekt betonte, bleiben sie mit ihrer Art und Weise der Übersetzung bzw. Motivwahl an der Oberfläche haften. Diese werden zwar manchmal verändert, die Objekte aber präzise wiedergegeben. Die Amerikaner steigern eher hin zu fotografischen

⁶²⁹ Vgl. auch >Jean-Frédéric Schnyder<, Lithographie, 1972; Abb. Tanner 1993, S. 39. Oder >Tabea<, Lithographie, 1981; Abb. Gramaccini 2005, S. 149. Die einschränkende Größe der Lithographie ließ Gertsch die Technik nicht weiter verfolgen.

⁶³⁰ Poetter, Brehm 1994, S. 14.

Effekten.⁶³¹ Gertsch ging es nie darum, das Dia exakt auf die Leinwand zu bringen, weder um Formen (z. B. Blackwell), räumliche Spannungen (z. B. Eddy) noch um dramatische Kompositionen (z. B. Cottingham, Estes). Ihm verlangt es nach Leben, Atmosphäre und Essentia, die er besonders über seine Malweise ausdrückt.

Eine Realistenausstellung im Februar/März 1974 in Paris im Centre National d'Art Contemporain führte den Titel „*Hyperréalistes américains – Réalistes européens*“ und hielt dadurch von vornherein einen Unterschied fest: Ein überspitzter amerikanischer Realismus steht einem gemäßigeren, humaneren europäischen gegenüber.⁶³²

Gerade in diesem Zusammenhang einer humaneren, romantischen Tendenz bei Gertsch sollte auf John Salt verwiesen werden. Obwohl, wie erwähnt, seine Arbeiten dem Amerikanischen Fotorealismus zugerechnet werden, ist und bleibt er Europäer, zumal er in England aufwuchs und überdies seine gesamte künstlerische Ausbildung in Birmingham und London genoss. Salt wählte als einziger „Amerikaner“ alte, abgenutzte, rostige und ihrer Funktion enthobene Objekte, die er häufig idyllisch verpackte und in einem Hauch romantischer Atmosphäre einhüllte (vgl. Abb. 433, 435, 436). Obwohl mit der Spritzpistole ausgearbeitet, dämpft er die Farben und verleiht seinen Arbeiten einen transparenten Schleier, der sich über die Oberfläche der Leinwand legt. Im Vergleich zu seinen Kollegen fällt die Hinwendung zur Nostalgie und teilweise Melancholie auf.⁶³³ Ein kleiner Vergleich mag dies veranschaulichen: Stellt man Salts Gemälde >Fairlane with White Wild Flowers< (Abb. 432, 1972) einer Arbeit von Blackwell, >Bleecker Street Bike< (Abb. 591, 1973), Eddy, >Wrecking Yard I< (Abb. 248, 1971), und Goings, >Olympia Truck< (Abb. 592, 1972), gegenüber, wird sein divergenter Zugang ersichtlich: Sein Autowrack wird, wie im Titel bereits hervorgehoben, von wilden Pflanzen umspielt und somit in eine romantische Aura eingebettet, ist weniger Abfallprodukt als skulpturales Element, beinhaltet auf der einen Seite ein Vergänglichkeitsmoment aber andererseits Erlebtes, Geschichte. Salt verpackt seine Objekte in ein ästhetisches, nostalgisches Ambiente. Blackwells Bild weist harte Schnitte auf, betont das glänzende, lackierte Material und

⁶³¹ Dies ist vor allem in den späten Arbeiten ersichtlich. Die Künstler haben ihre Techniken perfektioniert und wurden teilweise immer präziser. Gertschs Arbeitsweise gewann ebenfalls an Präzision, aber: Seine Bilder sind ruhiger geworden, sein Netz an Tiefe und Wirklichkeit engmaschiger. Das Endprodukt ist daher ein anderes.

⁶³² Szeemann 1975, o. S.

⁶³³ „One can hardly relish the sight of these *melancholy* discards, yet they are oddly beautiful.“ Chase 2002, S. 21.

Chrom, die Fahrzeuge scheinen neu und unbenutzt, die angedeutete Umgebung lässt auf einen städtischen Raum schließen. Eddys Autowracks werden durch den Zaun vom Betrachter distanziert, weggesperrt. Dadurch wird eine gewisse Härte evoziert und das Objekt in ein unerreichbares Terrain entrückt. Eine beinahe innige Symbiose zwischen künstlichem Abfallprodukt und Natur wie bei Salt ist bei Eddy völlig absent. Goings zeigt seinen Truck in einem städtischen Umfeld und betont die glänzenden und spiegelnden Oberflächen. Er präsentiert das Auto als Ware, als Produkt. Es ist werbemäßig inszeniert. Auch dadurch bleibt eine gewisse Reserviertheit zum Betrachter aufrecht. Salts gefühlsbetontere Umsetzung menschlicher Erzeugnisse verbindet ihn mit Gertsch und schafft eine augenscheinliche Divergenz zu den amerikanischen Werken.

Studiert man einige seiner Aussagen genauer, wird ersichtlich, dass er sich Gertsch in einem Punkt nähert: der Verwendung des Fotos, um u. a. eine Distanz zu Gefühlen zu schaffen:⁶³⁴

*„The trouble with painting from the object is that you might fall in love with some part of it“, oder an anderer Stelle, „I like what the photograph gives me. It’s a bit antiromantic.“*⁶³⁵

Sich in das zu malende Objekt zu „verlieben“ bedeutet soviel wie eigene Emotionen und Gefühle ins Werk einfließen zu lassen. Abgesehen davon, dass die Fotografie eine gewisse Erleichterung hinsichtlich der Umsetzung in die Zweidimensionalität darstellt, agiert sie für Salt als „antiromantischer“ Filter. Trotzdem bleibt in den meisten seiner Bilder, vergleicht man sie mit jenen von Blackwell, Goings, Eddy oder Estes, eine gefühlsbetonte Ebene aufrecht, die ihn als Europäer auszeichnet.⁶³⁶

Im Bildnis >Verena< (Abb. 590) ist die Exzessivität, die bei Irène und Tabea vorhanden ist, verschwunden, ihr Ausdruck ist milder. Das Make-up ist dezent, der Schmuck fällt weg. Ihre Gegenwart erfüllt das Bild, obwohl ihr Blick schwer zu deuten ist. Es ist ein wacher, hinterfragender und doch leicht distanzierender Ausdruck, dessen volle Aufmerksamkeit der Kamera und damit dem Fotografen gilt. Der Ausdruck ist mit Closes

⁶³⁴ Vor kurzem (2007) erschien eine Monographie über John Salt von Linda Chase, die mir leider nicht zur Verfügung stand, jedoch sicher wertvolle Informationen zu dem Künstler enthält (*John Salt: The Complete Works 1969 – 2006*).

⁶³⁵ Chase, McBurnett (d) 1972, S. 88. Interview mit Salt.

⁶³⁶ Diese Feststellung sollte nicht verallgemeinert aufgefasst werden, sondern bezieht sich nur auf Salt innerhalb der in dieser Arbeit angesprochenen Gruppe.

>Frank< (Abb. 156) vergleichbar, obwohl dieser weniger konzentriert und ruhiger wirkt. Trotzdem gelten hier die gleichen Feststellungen, wie sie im Bereich des Selbstporträts analysiert wurden. >Verena< bildet den Übergang zu den nachfolgenden Porträtarbeiten und setzt zugleich einen Schlusstrich unter die Beschäftigung mit dem Castelli-Umfeld. Bereits 1976 übersiedelte Gertsch mit seiner Familie von Bern nach Rüschegg in ein altes Bauernhaus. Die ländliche Umgebung und Ruhe beeinflussten seine künstlerische Tätigkeit, sowohl in der Arbeitsweise als auch in der Motivwahl:

„Die tägliche Erfahrung und Ruhe in Rüschegg hat sich unmittelbar auf meinen Arbeitsrhythmus übertragen. Während ich früher in Bern an einem Gemälde vielleicht drei Monate arbeitete, nahm ich mir hier [...] ein Jahr Zeit. [...] Ich denke, man spürt schon in der Auseinandersetzung mit dem Gesicht und vor allem mit dem [...] Haar so etwas wie landschaftliche Elemente.“⁶³⁷

Dieses Faktum wirkte sich auf die Weiterentwicklung in Sachen Porträt aus.

Christina, die damalige Freundin seines Künstlerkollegen Balthasar Burkhard, folgt Verena als Modell (>Christina I<, Abb. 593, 1983). Leicht scheu, jedoch sehr natürlich blickt sie mit ihrer jugendlichen Frische aus dem Bild. Der Sprung von einer extrovertierten, aggressiven Irène zu einer ruhigen, unscheinbareren, eher introvertierten und „ländlichen“ Christina ist deutlich zu sehen. Der Hintergrund hat sich zudem von dem Porträt gelöst (kein Verweis auf eine bestimmte Wand und keine Schatten), wird neutral gehalten. Gertsch setzte mehrere Vorlagen in Gemälde um, >Christina II< (Abb. 594, 1983) und >Christina IV< (Abb. 595, 1983) gehören u. a. zu dieser Reihe.⁶³⁸ Ersteres zeigt eine im Ausdruck müde, innerlich leicht angespannte, trübsinnige Frau, während >Christina IV< einen melancholischen, traurigen und nachdenklichen Eindruck vermittelt. Gertsch tastet, wie schon bei Irène, mit der Kamera die facettenreiche Mimik eines Gesichtes ab, die nur so, in einem bestimmten Moment, festgehalten werden kann.

⁶³⁷ Stufmann, Tanner 1993, S. 45, 46. Gespräch mit Gertsch. Seine Œuvre ist relativ gut überschaubar, da der Aufwand der einzelnen Bilder und die zunehmende Intensivierung der Ausarbeitung kein umfangreiches Output zulässt: Gertsch: „Es werden heute so viele Bilder gemalt, da möchte ich nicht auch noch viele, sondern ein paar gute malen.“ Bosetti 1971, S. 103.

⁶³⁸ Bei einigen der kleineren Arbeiten ließ Gertsch einen weißen Rand stehen. Der Grund dafür ist nicht bekannt. Spieler konnte mir hierfür ebenfalls keine Erklärung mitteilen. Im E-mail vom 18. Juli 2007 äußerte er die Vermutung: „[...] aber ich würde einmal sagen, Gertsch wollte nicht so viel Arbeit und Zeit investieren und dennoch ein größeres Bild haben [...]“

Vielleicht wollte er einfach die Wirkung einer Rahmung erproben oder, weil Christina das erste „unscheinbarere“, introvertiertere Modell war, eine gewisse Distanz wahren, die er jedoch nicht weiter verfolgte.

Damit macht er gleichzeitig deutlich, „dass es die endgültige Bildform eines Gesichts nicht gibt, dass man ihm nur in Anbetracht seiner verschiedenen Aspekte gerecht werden kann“.⁶³⁹

Close hingegen setzte die gleiche Vorlage in verschiedenen Techniken um, wodurch sein Interesse an der Umsetzung von Informationen durch unterschiedliche Methoden erneut untermauert wird. Gertsch Interesse liegt im Ausdruck und Wesen der Porträtierten. Bei den anderen Amerikanern wird eigentlich nie ein gleiches Motiv in mehreren Bildern in unterschiedlichen Ansichten aufgenommen.

Die Fotografie hat sich nun endgültig systematisiert. Beleuchtung und Ausschnitt sind nicht mehr dem Zufall überlassen und die Dargestellten nehmen über die Kamera Kontakt mit dem Fotografen und späteren Rezipienten auf.

Von 1983 bis 1986 widmete sich Gertsch den monumentalen Arbeiten >Johanna I< (Abb. 596, 1983 - 84) und >Johanna II< (Abb. 597, 1985 - 86).⁶⁴⁰ Mit diesen Bildern erreicht er einen Höhepunkt seiner künstlerischen Umsetzung eines Diapositivs. Seine feine, abstrakte Punkteansammlung auf ungrundierter Leinwand, die nur im Original und aus der Nähe zu sehen ist, bildet die emotionale Schicht und die intensive Auseinandersetzung mit dem Individuum Johanna. Licht- und Schattenzonen sind ausbalanciert, ihr Teint ebenmäßig, das Bild in sich stimmig und harmonisch. Johanna blickt ruhig, aber bestimmt, aus dem Bild mit einem leichten Moment von Abschätzigkeit. Sie ist sich ihrer Schönheit bewusst und wirkt selbstsicher. Trotz der Größe wirkt es nicht aufdringlich, trotz ihrer Schönheit in keiner Weise erotisierend. Seine malerische Artikulation macht dies möglich. Gertsch, ein großer Bewunderer von Leonardo da Vincis Werk, schuf eine moderne >Mona Lisa< ohne ein Lächeln (Abb. 598, 1503 - 06).⁶⁴¹

Gertsch verzichtet auf eine bis ins Detail veristische Abbildungstreue, wie wir sie bei Close schonungslos vorfinden.⁶⁴² Close machte diesbezüglich auch beim monumentalen Akt seiner Frau keine Ausnahme. Vergleicht man >Johanna I< mit >Leslie< (Abb. 599, 1973) und >Linda< (Abb. 600, 1975 - 76) von Close, werden die Unterschiede deutlich. Er übernimmt sämtliche Falten, Unebenheiten und Rötungen der Haut und seziert sein Modell bis zu den Poren (Abb. 601 - 603). Zudem wählt Close auch ältere Personen aus

⁶³⁹ Affentranger-Kirchrath 2004, S. 108.

⁶⁴⁰ Seit 1983 fotografiert Gertsch mit einer Hasselblad-Kamera im 6 x 6 cm -Format. Dadurch erhält er präzisere Vorlagen, die eine zusätzliche Verfeinerung seiner Malerei einleiteten.

⁶⁴¹ Der Künstler hat sich mit dem Bild auseinandergesetzt. Affentranger-Kirchrath 2004, S. 135.

⁶⁴² Gertsch verzichtet auf Details wie besondere Merkmale der Haut. Er idealisiert die Gesichter aber nicht.

und übernimmt die fotografische Unschärfe. Gertsch hingegen setzt „*psychologischen Zündstoff*“ frei, der bei Close ausgeklammert bleibt.⁶⁴³

Er geht über die Vorlage hinaus und versucht dem Wesen auf die Spur zu kommen, analysiert Stimmungen und Empfindungen, schöpft aus seinen Erinnerungen mit der realen Begegnung des Modells. Es ist nachvollziehbar, wie er sich z. B. in den einzelnen Haarpartien verliert und diese mit landschaftlichen Komponenten assoziiert ohne einen Gesamteindruck aus dem Auge zu verlieren (Abb. 604). Der Künstler baut eine Aura auf, die sowohl der Fotografie als auch dem traditionellen Fotorealismus fremd ist.

1986 gab Gertsch die Malerei für fast zehn Jahre auf und widmete sich vorwiegend dem Holzschnitt, wobei er zu einer sehr innovativen Methode fand, um seine Diavorlagen in das grafische Medium umzusetzen.

2.3.7. Holzschnitte – Porträts und Landschaftsmotive

Gertsch hatte bereits mit elf seine ersten Holzschnitte angefertigt und diese Technik in den früheren Jahren seines künstlerischen Schaffens öfters eingesetzt. Das Medium selbst war ihm also 1986 nicht unbekannt. Bereits beim Malen der Johanna-Bildnisse verspürte er wieder das Bedürfnis, sich dem Holzschnitt zu widmen.⁶⁴⁴ Seine malerischen Werke hatten ein Höchstmaß an Perfektion und Ausdruck erreicht und Gertsch suchte eine neue Herausforderung, eine Möglichkeit, sich weiter zu entwickeln. Doch eine Umsetzung seiner Diavorlagen auf den Druckstock schien unmöglich, weil es wohl eines der ungeeignetesten Medien darstellt, um Hell-/Dunkelwerte und dreidimensionale Strukturen umzusetzen. Zwischen Wunsch und Realisierung verging ein halbes Jahr des Suchens und Erprobens, bis Gertsch schlussendlich für ein monumentales Porträt zum Hohlisen griff:

*„Ich bin nächtelang wach gelegen und habe mich gefragt: „Wie ist es möglich, meine Vision eines Holzschnitts zu realisieren?““*⁶⁴⁵

Die vom Schweizer Künstler entwickelte Methode übertraf sogar seine Vorstellung von einem möglichen Endergebnis:

⁶⁴³ Ronte 1986, S. 101.

⁶⁴⁴ Poetter, Brehm 1994, S. 14. Gespräch mit Gertsch.

⁶⁴⁵ Ebenda, S. 14.

„Wenn ich heute zurückdenke, habe ich das Gefühl, die Vision von damals übertroffen zu haben. Ich bin der Idee, wie ein Holzschnitt von mir aussehen könnte, viel näher gekommen, als mir zuerst möglich schien.“⁶⁴⁶

>Natascha I< (Abb. 605, 1986), noch mit drei Platten gedruckt, zeigt bereits ein erstaunliches Ergebnis.⁶⁴⁷ Das Foto bzw. Dia als Basis ist durchaus noch präsent. Durch die Umsetzung der Licht- und Schattenwerte, indem Gertsch mit dem Hohlisen einzelne „Lichtpunkte“ in das Holz einkerbt (Abb. 606, 607) - im Unterschied zu den sonst traditionellen Linien, wobei Grate stehen bleiben, die die Farbe aufnehmen - schuf er ein zartes, entmaterialisiertes, sinnliches Porträt, welches Zeit und Raum negiert.⁶⁴⁸ Damit kam er seinem Wunsch nach, die Gesichter *„zu entrücken, zu verschleiern, sie noch mehr als Landschaften zu begreifen“*.⁶⁴⁹ Jenes Einklopfen der Farbe in die Leinwand übersetzt Gertsch durch die punktuelle Subtraktion von Material am Druckstock.⁶⁵⁰ Erneut ist es entscheidend keine Korrekturen vornehmen zu können:

„Diese Reduktion fasziniert mich, entweder ja oder nein zu sagen. Es gibt nichts dazwischen. Entweder machst du einen Lichtpunkt oder du machst keinen. Es lässt sich nicht korrigieren.“⁶⁵¹

Gertsch bemalt die Druckplatte zuerst mit dunkelblauer Farbe, um die anschließend herausgehobenen Punkte durch den entstehenden Kontrast gut sehen zu können. Das Dia wird auf die Platte projiziert, wobei teilweise zarte Linien als Anhaltspunkte festgehalten werden (mit weißem Farbstift, Abb. 607). Der Projektor wird danach nur mehr zur Kontrolle ab

⁶⁴⁶ Poetter, Brehm 1994, S. 14. Gespräch mit Gertsch. Die Natascha-Reihe I - IV besteht jeweils aus drei Platten: *„[...] enthält die erste Platte die Lichtzeichnung des gesamten Bildnisses. Die zweite ist farblich immer auf die erste abgestuft und überzieht die Darstellung mit einem leichten Schleier. Da sie Einkerbungen enthält, wo die erste Platte Glanzlichter aufweist, verstärkt sie diese Lichthöhen und lässt sie dadurch intensiver hervortreten. Die dritte Platte ist in Form einer Silhouette geschnitten, die genau den Umrissen des Porträts entspricht. Durch sie wird der Kopf etwas vom Hintergrund abgesetzt, wenngleich er durch die Farbe immer mit ihm verbunden bleibt.“* Gnann 2006, S. 31.

Die ersten Holzdrucke zeigen also noch eine minimale Farbigkeit, während er rasch dazu überging nur mehr eine Platte zu verwenden und sich auf eine Farbe zu beschränken, weil er feststellte, dass er *„mit der ersten Platte bereits alles gesagt hatte, was zu sagen war“*. Poetter, Brehm 1994, S. 16.

⁶⁴⁷ Gertsch begann zudem mit einem Gemälde zu Natascha, ließ es dann aber unvollendet zurück.

⁶⁴⁸ Mit einer linearen Technik im Holzschnitt wäre eine derart fotografische Nähe des Dargestellten nicht möglich.

⁶⁴⁹ Poetter, Brehm 1994, S. 14. Gespräch mit Gertsch. Gertsch sprach in diesem Zusammenhang von einem *„Pygmalion-Syndrom“*. Die Lebendigkeit und Präsenz seiner Porträtgemälde waren für ihn so stark, dass er nach einer Möglichkeit suchte, den Gesichtern ihre Materialität zu nehmen. Ebenda, S. 14.

⁶⁵⁰ *„Ich glaube, ohne das punktuelle Vorgehen in meiner Malerei, ohne diese Vorübung wäre diese Art des Holzschnitts gar nicht möglich gewesen.“* Poetter, Brehm 1994, S. 16. Bei >Natascha I< und >Natascha II< finden sich zudem noch feine Schnittlinien.

⁶⁵¹ Poetter, Brehm 1994, S. 57. Gespräch mit Gertsch.

und zu eingeschaltet.⁶⁵² Gertsch beginnt dann mit der mühevollen und Geduld fordernden Arbeit die hellen bzw. beleuchteten Werte der Vorlage durch die unterschiedliche Verdichtung von Punkten am Druckstock umzusetzen, wobei Konzentration, die Erinnerung und eine Art „suchendes Sehen“ eine Rolle spielen.⁶⁵³ Dort, wo Material entnommen wurde, haftet beim Druck keine Farbe. Die unbearbeiteten Partien, die oft selbst nur mehr punktförmig stehen bleiben, sind die Farbträger. Der fertige Druck besteht aus unzähligen Punkten, die zart und subtil die Formen des Dargestellten herausbilden (Abb. 608, 1988).⁶⁵⁴ Die dichte und gelockerte Streuung der kleinteiligen Materialentnahmen führt zu einer ungeahnten Plastizität und Räumlichkeit und gleichzeitig zu einer Immaterialisierung des Abgebildeten. Die Lichtkomposition der Vorlage wird zum wesentlichen Faktor. Gertsch fotografiert daher bewusster.

Zeigen sich die Holzschnittarbeiten >Natascha I< bis >Natascha III< in einer moderaten Größe von 105 x 90,5 cm, so wagt sich Gertsch mit >Natascha IV< (Abb. 609, 1987 - 88) an das Format von 232,5 x 182 cm, ohne zu dieser Zeit ein im Format passendes Papier zu besitzen. Durch eine glückliche Fügung erfuhr er über seinen Freund Balthasar Burkhard, der sich gerade in Japan aufhielt, von Ivano Heizaburo, der Papiere in ungewöhnlichen Maßen schöpft. Mit der Größe von 276 x 217 cm fand er ein passendes und qualitätsvolles Material. >Natascha IV< zeigt zudem bereits eine Verfeinerung und Beherrschung der Technik.

Bei späteren Drucken wird Gertsch sogar auf das Format von 276 x 380 cm zurückgreifen, das Heizaburo nur für kurze Zeit im Sommer und lediglich auf Bestellung herstellt.⁶⁵⁵

⁶⁵² Hin und wieder schneidet er einzelne Partien „blind unter der Projektion“. Poetter, Brehm 1994, S. 57.

⁶⁵³ „Die Leute denken immer, ich sei ein ganz fleißiger und geduldiger Mensch. Das Gegenteil ist der Fall! Ich bin ein nervöser und ungeduldiger Mensch, der sich bei der Arbeit diszipliniert. Da herrscht eine ungeheure Spannung. Wenn ich ein geduldiger Mensch wäre, würde u. U. tatsächlich die Gefahr bestehen, dass die Arbeit langweilig wird. [...] Ohne meine Ungeduld käme ich gar nicht voran.“ Braun 2000, S. 203.

⁶⁵⁴ Der Druckprozess ist ein wesentlicher und aufwendiger Teil der gesamten Arbeit. Aufgrund der großen Formate ist Gertsch auf Mitarbeiter angewiesen. Seine Frau Maria ist stets anwesend. Nachdem die Farbe am Druckstock aufgewalzt und das Papier positioniert ist, wird oft stundenlang mit einer Glaslinse bzw. einem Suppenlöffel und Druck auf der Rückseite des Blattes gerieben, damit die Farbe vom Papier gleichmäßig angenommen wird. Der aufregendste Moment ist, wenn das erste Blatt vom Druckstock gelöst wird, denn erst jetzt ist es möglich das Ergebnis der mühevollen Arbeit zu sehen.

Anschauliche Abbildung zur Entstehung eines Holzschnitts finden sich im Ausstellungskatalog: *Franz Gertsch. NATURPORTRÄS. Holzschnitte und Gemälde 1986 – 2006*. 20. Oktober 2006 – 7. Jänner 2007, Albertina, Wien. Wolfartshausen 2006, S. 112 – 117.

⁶⁵⁵ Eingesetzt hat Gertsch dieses Papierformat z. B. in Werken wie >Das große Gras<, 1999 - 2001, oder >Maria<, 2001 – 2002.

Ein anderes wesentliches Kriterium stellt die Farbe dar (Abb. 610 – 612). Die bunten Hippie-Bilder der 70er und die schrittweise Zurücknahme starker Farbigkeit in den folgenden Arbeiten mündete bei den Holzschnitten in der Monochromie. Damit verband Gertsch jene beiden Pole, die ihn schon immer als Spannungsfeld interessierten - die reine Farbe und das Realistische:

„Am besten gelungen ist das [die Verbindung der beiden Pole] wohl in den Holzschnitten, wo dieses Interesse am deutlichsten abzulesen ist. Beide Bereiche, also die reine Farbe und die gegenständliche Welt, befinden sich dort im Zustand eines sich durchdringenden Nebeneinanders. Sie können die Holzschnitte nicht zuletzt auch als reine Rechteckformen oder Farbfelder erleben. Das realistische Motiv ist als eine Art Lichtzeichnung in dieses Feld hineingeschrieben: ganz leicht und präzise. D. h. das Motiv erscheint wie durch einen monochromen Vorhang, wie durch eine farbige Nebelwand. [...] diese Spannung [...] Es musste etwas Präzises, also etwas Realistisches sein.“⁶⁵⁶

In Bezug auf das Farbmateriel gab es ebenso eine wesentliche Änderung. Für die ersten Holzschnitte verwendete Gertsch noch Druckfarben aus der Tube. 1987 unternahm er mit seiner Frau eine Reise nach Japan, um entsprechendes Papier zu besorgen, und entdeckte den kleinen Farbladen von Saiundo Fujimoto in Kyoto, der sich als wahre Fundgrube herausstellte. Dort kaufte er hauptsächlich Mineralfarben⁶⁵⁷, die bereits bei >Natascha IV< zum Einsatz kamen.⁶⁵⁸ Gertsch musste mit seinem Drucker Nik Hausmann einige Hürden überwinden, um die Farbe, die eine feine Körnung aufweisen muss, im Druckbereich einsetzen zu können.⁶⁵⁹ Mit einem speziellen Binder und Geduld ist jedoch auch dies gelungen und die großformatigen Blätter danken es dem Künstler wie dem Rezipienten durch eine eigene, intensive Ausstrahlungskraft, die zu einem großen Teil von den Farben getragen wird. Gertsch äußerte sich dazu:

„Die Eigenschaften der Mineralfarben beeinflusst das Bildmotiv [...] positiv. Meine Farbstimmungen sind überhaupt nicht naturalistisch oder atmosphärisch gemeint und nicht Ausdruck einer bestimmten Tageszeit. Der Betrachter, der die zunehmende

⁶⁵⁶ Braun 2000, S. 198, 199.

⁶⁵⁷ Z. B. Pyrit, Vivianit, Lapislazuli, Azurit, echtes Zinnober.

⁶⁵⁸ Später erfuhr Gertsch von dem in Aichstätt (D) lebenden Farbchemiker Dr. Georg Kremer, der traditionelle abendländische Mineralfarben herstellt. Er kaufte bei ihm Mineralfarben und erhielt wertvolle Hinweise hinsichtlich Umgang und Verwendung dieser. Vgl. Poetter, Brehm S. 65, 66. Gespräch mit Gertsch. Haneborger 2004, S. 321. „Das Material hat mich immer wieder inspiriert. Schon der Anblick von einem Glas mit Mineralfarben begeistert mich.“ Poetter, Brehm 1994, S. 66.

⁶⁵⁹ „[...] weil Mineralfarben gern Klümpchen bilden und sie deshalb fast nicht zu einer Druckfarbe zu verarbeiten sind.“ Poetter, Brehm 1994, S. 66.

Monochromie meiner Blätter für eine Vereinfachung des farbigen Druckprozesses hält, macht sich wahrscheinlich keine Vorstellung davon, dass es sich dabei um einen äußerst empfindlichen Entscheidungsprozess handelt. Letzten Endes hängt dieser von einem subjektiven Befinden während eines Tages oder einer Stunde ab, [...].“⁶⁶⁰

Die Wahl der Farbe aus einer bestimmten Stimmung bzw. Befindlichkeit heraus lässt Gertschs Emotionalität in den Holzschnitten einfließen, wobei das gewählte Kolorit das Erscheinungsbild der Porträtierten nachhaltig beeinflusst.⁶⁶¹ Kräftige und kühle Farben steigern die Plastizität und Präsenz des Porträts (Abb. 610, 612). Bei den hellen, zarten Tönen, die sich nur schwach von den weißen Punkten abheben, tritt dieser Effekt zurück und die Dargestellte wird zu einer Erscheinung metaphysischen Charakters (Abb. 608).⁶⁶² Dabei wird deutlich, dass nicht mehr das einzelne Blatt Gertschs Intentionen wiedergibt, sondern dass jedes Blatt nur im Kontext der Serie verstanden werden kann.⁶⁶³ Die Monochromie distanziert natürlich die Holzschnitte vom charakteristischen Fotorealismus und ist ein Hinweis, dass sich Gertsch in diesem Medium tiefer der Gefühlswelt zuwendet.⁶⁶⁴ Closes frühe Porträts sind ebenfalls nur in Schwarz-Grau-Tönen ausgeführt, wobei es ihm wahrscheinlich um die Schwarz-Weiß-Fotografie ging.

Gertschs Umsetzung des Fotos im Holzschnitt ist genauso innovativ wie Closes unterschiedliche Techniken. Bei beiden wird die Ausgangsbasis nicht verschwiegen. Und trotzdem werden die Porträts des Amerikaners als mögliche unterschiedliche Methoden verstanden, Zeichen zu übersetzen. Sie lösen beim Betrachter ob ihrer erstaunlichen Lösungen Bewunderung aus, bleiben aber wie die gesprühten Porträts eher oberflächlich, stellen jeweils nur eine andere „Verpackung“ dar. Der Schweizer schafft mit den Holzschnitten jedoch diaphane Bildnisse, die den Betrachter innehalten lassen, zum Nachsinnen anregen und eine Sogwirkung ausüben.

⁶⁶⁰ Stuffmann, Tanner 1993, S. 48. Gespräch mit Gertsch.

⁶⁶¹ Die Entscheidung der Farbwahl zieht sich oft über mehrere Tage. Poetter, Brehm 1994, S. 67. Gespräch mit Gertsch.

⁶⁶² Speziell bei diesen Arbeiten ist auf die Wirkung des Originals zu verweisen!

⁶⁶³ Gertsch hängt in Ausstellungen seine Holzschnitte nach der Farbe. Spieler 2002, S. 42. Dies betont die Bedeutung des Kolorits in seinem Werk.

⁶⁶⁴ Wie es Danoff beschrieb, verwandelt sich bei Gertsch „eine Museumsgalerie in eine Kapelle“. Danoff, 1991, S. 41.

In den folgenden Porträtarbeiten bleibt Gertsch seinem Modelltypus treu: Sowohl Dominique (Abb. 608, 1988) als auch Doris (Abb. 613, 1989) oder Silvia (Abb. 614, 2001 - 02) sind junge natürliche Frauen, ohne Glamour, „durchschnittliche“ Schönheiten, die durch ihre persönliche Ausstrahlung und Unaufdringlichkeit attraktiv wirken.

Eine Entsprechung der farbdurchdrängten Leinwände findet sich bei den bedruckten Papieren durch die Wahl des Farbmateri als:

„Die Pigmente [der Mineralfarben] sind ja im Prinzip kleine Gesteinsbröckchen, die nicht nur ins Papier hinein-, sondern manchmal sogar hindurchgehen, weil sie einen so hohen Härtegrad aufweisen.“⁶⁶⁵

Metaphorisch gesehen bleibt Gertsch mit seinen Arbeiten nie an der Oberfläche, er deckt jeweils tiefer gehende Schichten des Dargestellten auf. Zusätzlich unterstützte und forcierte er durch sein Interesse für die Kultur des Fernen Ostens das meditative Wesen seiner späten Arbeiten:

„Unsere [...] Japanreise[n] [...] brachte[n] mir Eindrücke, die zwar neu waren, aber meine alten Neigungen zu fernöstlicher Kultur vertieften. Dabei geht es für mich vor allem um die Wahrnehmung und die Erfahrung einer Zuständlichkeit, die Zeitlosigkeit bedeutet, und sie hat mich in meinem Versuch bestärkt, meinen Arbeiten kontemplative oder mediale Eigenschaften zu geben. Nicht zuletzt die Erfahrung, der uralten japanischen Kultur veranlasste mich zu einer neuen Bestimmung meines künstlerischen Standortes.“⁶⁶⁶

Diese neue Bestimmung, die langsam aber sukzessive seit seiner Übersiedelung nach Rüschegg abzulesen ist, veranlasste den Schweizer erneut Naturmotive aufzugreifen, die er meist in unmittelbarer Nähe seines idyllischen Bauernhauses fand, das praktisch zu Ruhe und Kontemplativität zwingt. Sein Interesse für die Landschaft lässt sich weit zurückverfolgen und wird durch Arbeiten im Frühwerk bestätigt.⁶⁶⁷ Natursujets ohne Menschen lassen sich unter seinen fotorealistischen Gemälden selten, aber dennoch finden, wie die >Meeresstudien I – III< (Abb. 530 – 532, 1972), weitgehend in >St. Guilhem< (Abb. 553, 1972) und im Bild >Küste bei Bandol< (Abb. 615, 1980), das er im

⁶⁶⁵ Poetter, Brehm 1994, S. 66. Gespräch mit Gertsch.

⁶⁶⁶ Stufmann, Tanner 1993, S. 48. Gespräch mit Gertsch. Vgl. Abb. 616: Gertsch im Meditationssitz vor dem Druckstock arbeitend.

⁶⁶⁷ „Wenn ich an meine Kindheit zurückdenke [...] glaube ich, dass vor allem Landschaftseindrücke zu meinen frühesten und stärksten Erinnerungen gehören.“ Stufmann, Tanner 1993, S. 45.

Anschluss an sein Selbstporträt malte.⁶⁶⁸ Einzelne Bereiche seiner Porträts betrachtete er bereits als landschaftliche Elemente.

>Rüschegg< (Abb. 617, 618, 1988 - 89) ist sein erster großformatiger Holzschnitt mit einem Naturmotiv, das er unweit seines Hauses aufgenommen hatte. Die Umsetzung erfolgt in gleicher Weise wie bei den Porträts. Gertsch lässt sich auch hier, während der unzähligen Stiche mit dem Hohleisen, „vom Gefühl tragen“.⁶⁶⁹ Aufgrund der unterschiedlichen Farbnuancen sowie Farbgebung und des wertvollen Materiales ist jedes gedruckte Blatt ein Unikat.

Die spätere Arbeit >Großer Waldweg< (Abb. 620, 2005 – 06) macht deutlich, dass Gertsch die Einkerbungen manchmal etwas lockerer verteilte und in der Größe variierte (Abb. 619). Die dichtere und lockere Verteilung der Punkte vermittelt fast spürbar den lichtdurchfluteten Waldweg.

In kleineren Ausschnitten widmete sich der Künstler dem Wesen Wasser (>Schwarzwasser I<, Abb. 621, 1990 - 1991), dem Wesen Stein (>Cima del Mar<, Abb. 622, 1990) und dem Wesen Pestwurz⁶⁷⁰ (>Pestwurz<, Abb. 623, 1993), denn schon „im Detail[ist] das Ganze angelegt“, entfaltet sich im Mikrokosmos der Makrokosmos.⁶⁷¹

Schwarzwasser, ein Bach in der Nähe des Hauses, wird Motiv eines monumentalen Triptychons (>Triptychon (Schwarzwasser)<, Abb. 624, 1991 - 92). Die ruhige Wasseroberfläche bildet an vereinzelt Stellen kreisförmige Wellen, ausgelöst durch Tropfen des Raureifs. Nur mit Hilfe der Fotografie kann die spiegelnde und in Bewegung versetzte Wasseroberfläche just festgehalten werden. Die Schönheit des alltäglichen Naturschauspiels begeisterte Gertsch. Bei der Umsetzung ging es ihm jedoch nicht um optische Effekte, wie häufig bei Blackwell, Eddy oder Bell, sondern um das WESEN Wasser.⁶⁷²

„Wenn ich Wasser schneide, dann bin ich Wasser. [...] Ich versuche den Rhythmus des Wassers in der Bewegung des Hohleisens nachzuempfinden.“⁶⁷³

⁶⁶⁸ Natur spielt in Bildern wie >Maria mit den Kindern<, >Aelggi Alp< oder im Zyklus >Saintes Maries de la Mer I-III< ebenfalls eine gewisse Rolle. Gertsch ließ ein im Jahre 1972 begonnenes Meeresbild unvollendet mit der Begründung, kein Bild ohne Menschen malen zu können. Spieler 2006, S. 11. Mit dem Umzug auf das Land stellte sich allmählich eine Wende ein.

⁶⁶⁹ Stauffmann, Tanner 1994, S. 47. Gespräch mit Gertsch.

⁶⁷⁰ Ein „unbedeutendes“ Unkraut.

⁶⁷¹ Poetter, Brehm 1994, S. 32. Gespräch mit Gertsch. Stauffmann, Tanner 1993, S. 47. Gespräch mit Gertsch.

⁶⁷² Ich erlaube mir hier, die fotorealistischen Gemälde mit den Holzschnitten zu vergleichen.

⁶⁷³ Braun 2000, S. 201. Gespräch mit Gertsch.

Seine Motiv- sowie Ausschnittwahl und Umsetzung ist von Ruhe erfüllt, geheimnisvoll und lädt zum Nachsinnen ein.⁶⁷⁴ Anders als bei Estes, der in seinem Spätwerk dem Element Wasser ebenfalls Platz einräumt (Abb. 316, Abb. 317), teilweise sogar romantisch angehaucht, jedoch nicht unter gänzlichem Ausschluss zivilisatorischer Komponenten. Bei Estes wird das Wasser durch ein Schiff in Bewegung gesetzt, bei Gertsch durch die Natur selbst. Dadurch schleicht sich bei den amerikanischen Beispielen ein gewisses Moment von Härte ein. Gertsch unterstützt seine kontemplative Arbeit zusätzlich durch die Wahl des Triptychons.

Der kurze Einblick in den Bereich des Holzschnittes im Spätwerk bei Gertsch verdeutlicht, dass er seine innere Vorstellung von Mensch und Natur vertiefte. Gertsch erlaubt sich selbst wieder mehr Emotionalität und eine romantische Grundstimmung. Die Porträts und landschaftlichen Elemente sind wirklichkeitsgetreu dargestellt, jedoch entrückt. Gertsch:

„Es geht um das Motiv, um die Reinheit der Mittel, die Dünne des Papiers, die Sparsamkeit des Farbauftrags; das geht alles in Richtung Entmaterialisierung.“⁶⁷⁵

Gertschs innovative Konfrontation des Holzschnittes mit dem Medium der Fotografie verdeutlicht die mögliche und außergewöhnliche Verquickung innerhalb diametraler (im Ausdruck; betreffend die Technik) Medien. Seine Drucke stehen den gemalten Bildern in nichts nach. Gertsch hat den Holzschnitt neu erfunden.⁶⁷⁶ Obwohl die Arbeiten keine klassischen fotorealistischen Werke sind, bleiben sie in einem Verwandtschaftsverhältnis mit der Stilrichtung. Da Gertsch wieder zu Pinsel und Leinwand griff, stellen sie, abgesehen davon, dass es sich um eigenständige Werke handelt, eine Ergänzung und Erweiterung seiner Gemälde dar, die für den Rezipienten deutlicher veranschaulichen, dass es dem Künstler um eine transzendente, emotionale und poetische Umsetzung und Grundhaltung geht.

⁶⁷⁴ >Diptychon<, 1995 (Abb. siehe Affentranger-Kirchrath 1994, S. 207), zeigt wiederum sehr bewegte Wassermassen, die sich an Steinen vorbeikämpfen und Schaumkronen bilden. Hier wird u. a. die ständige Bewegung der Natur thematisiert. Nah- und Fernsicht spielt in den Holzschnitten wie bei den Gemälden eine Rolle. In der Nähe ist das Motiv kaum erkennbar und offenbart seine abstrakte Struktur. Aus der Ferne verschmelzen die Punkte ineinander und klären das Sujet.

⁶⁷⁵ Poetter, Brehm 1994, S. 32. Gespräch mit Gertsch.

⁶⁷⁶ Gertsch kann als ein Meister des Holzschnitts des späten 20. und 21. Jahrhunderts angesehen werden.

Nachdem er sich fast neun Jahre vorwiegend dem Holzschnitt gewidmet hatte, malte er 1995 wieder ein großformatiges Bild, >Gräser I< (Abb. 625). Mit Mineralpigmenten, die in Damarharz und Bienenwachs gebunden werden, schaffte Gertsch einen Mikrokosmos der banalen Waldzwenke in einem all-over Prinzip. Das „*Malmaterial wird Ausdrucksträger für die Darstellung von Natur*“.⁶⁷⁷ Aus der Vorlage holte er sich erneut kleinere Ausschnitte heraus (Abb. 626) und setzte diese in den Bildern >Gräser II – IV< (Abb. 627 - 629, 1996 - 99) um.⁶⁷⁸ Von einem bereits bestehenden eng gefassten Naturausschnitt fokussierte Gertsch kleinere Bereiche und drang tiefer in die Materie vor.⁶⁷⁹ Die Bilder wirken sehr beruhigend, im Motiv bescheiden und zeugen von seiner engen Verbundenheit mit der ihm umgebenden Natur, die dem Rezipienten die Augen für die Schönheit und Wesenhaftigkeit scheinbar banaler Mikrostrukturen öffnet.⁶⁸⁰

Derart intime und empfindsame Übersetzungen von Naturausschnitten sind unter den amerikanischen Arbeiten nicht zu finden. McLean widmete sich im Spätwerk landschaftlichen Motiven ohne Pferde, wobei zivilisatorische Faktoren, wie Zäune oder Gebäude, noch eine Rolle spielen und die Ausschnitte groß bleiben (vgl. Anhang Abbildungsteil). Estes bildet mit den späten Arbeiten wie >Machu Picchu< (Abb. 630, 1999) oder >Melitus< (Abb. 631, 1999) in seinem eigenen Œuvre eine Ausnahme. Eine Fokussierung auf einzelne Naturelemente findet nicht statt, die Arbeiten wirken zudem sehr plakativ. Schonzeit widmete sich einigen Naturausschnitten, wie in >Cold Duck - Duck View< (Abb. 632, 1973), wobei es hier zu einer Bruchstelle bzw. Verfremdung im rechten unteren Bildrand kommt, >Deerfield Sunset< (Abb. 479, 1976), >Two Trees< (Abb. 481, 1986) oder >The Island< (Abb. 633, 1987). >Deerfield Sunset< präsentiert zwar ein gelungenes Motiv, bleibt aber durch den farblichen Auftrag mit der Spritzpistole unnahbar. Die beiden letzt genannten Arbeiten sind wiederum malerisch, ihnen haftet jedoch ein gewisser Postkarten- bzw. Bilderbuchcharakter an. Zudem bieten sie dem

⁶⁷⁷ Spieler 2006, S. 10. Gertsch verwendet Mineralfarben bzw. Tempera nun auch für seine Gemälde.

⁶⁷⁸ >Gräser IV< (Abb. 629) zeigt auffallend helle und pastellige Töne, die auf das bereits ausgebleichte Dia zurückzuführen sind, dessen Farbigkeit Gertsch im Bild übernahm. Später setzte er einen Ausschnitt des „Mutterbildes“ in einen monumentalen Holzschnitt, in Form eines Triptychons (>Das große Gras<, 1999 - 2001; Abb. siehe Affentranger-Kirchrath 2004, S. 218 - 219), um. Dabei hob er aus dem gewählten Bereich nur einzelne Gräser hervor. Dadurch erhält die Darstellung eine gewisse Schwerelosigkeit bzw. Leichtigkeit. Die einzelnen Halme, ihre Schwünge, wie sie den Raum einnehmen und die Licht- und Schattenpartien können eingehend studiert werden.

⁶⁷⁹ Durch die Projektion eines noch kleineren Ausschnittes ergeben sich extreme Unschärfen, die vom Künstler mehr Potenzial an malerischer Interpretation erfordern.

⁶⁸⁰ Gertsch: „*Man glaubt sich der Seele gegenüber, in sie zu blicken.*“ Haneborger 2004, S. 267. Gertsch zu Haneborger, 27.10.1999.

Rezipienten in ihrer Arbeitsweise keine sinnliche bzw. tiefgründigere Schicht an, wie es bei Gertsch der Fall ist. Man verharret an einer ästhetischen Oberfläche.

Die Arbeit >Greenery< (Abb. 634, 1977) kommt Gertschs Gräserausschnitt schon etwas näher. Der Betrachter kann die im Bild überlebensgroßen Blätter einer Gemüsesorte (?) studieren, jedoch nur deren Form, Struktur und Äderung (wie in allen Bildern dieser Art). Auch hier verweigern die glatte Oberfläche und der makellose Auftrag mittels Spritzpistole jegliche zusätzliche Ebene bzw. Sinnschicht. In anderen Arbeiten zeigt Schonzeit Obst und Gemüse, also „Gaben der Natur“, jedoch jeweils in bereits geernteter Form und bereit für den Absatz in Lebensmittelmärkten (Abb. 466 – 469). Natur wird zum Produkt, zu käuflicher Ware. Der Blumenkohl in >Cauliflowers< (Abb. 467) ist sogar einzeln in Plastik verpackt und steht zum Verkauf bereit. Damit stellt er in diesen Bildern einen Zusammenhang zum Konsum und Handel mit Lebensmitteln her und löst beim Rezipienten u. a. ganz andere Gedankengänge aus, als es bei Gertsch der Fall ist. Zudem sind diese Bilder durch die Spritzpistole unnahbar und überreal.

Gertsch dringt, abgesehen vom Motiv, viel tiefer in das Dargestellte vor, als es bei den Amerikanern der Fall ist. Auch haben bei dem Schweizer Künstler industriell hergestellte und synthetische Materialien keinen Platz mehr. Die matte und stumpfe Oberfläche lässt den Blick des Betrachters nicht wie bei einer glatten, glänzenden „abrutschen“, sondern zieht diesen förmlich in die Tiefe des Dargestellten, des Materials, erzeugt eine Sogwirkung.

1998, 2000 und 2003 - 04 widmete sich Gertsch in drei Bildern dem Modell Silvia (Abb. 635 - 637), das er über seine Frau kennen lernte.⁶⁸¹ Alle Aufnahmen entstanden während einer Sitzung. Eher kritisch blickt Silvia aus allen drei Gemälden und eine geheimnisvolle Stimmung umgibt sie. Die ikon- bzw. madonnenhaften Bildnisse schließen jeden Voyeurcharakter aus und der Betrachter wird „selbst geprüft und muss forschenden Blicken standhalten“.⁶⁸² Hier zeigt sich auch ein Unterschied zu den Aufnahmen von Close. Stellt man nämlich die Silvia-Bildnisse einigen Porträtarbeiten des Amerikaners gegenüber

⁶⁸¹ >Silvia I< also noch vor Beginn des Bildes >Gräser IV<.

⁶⁸² Gramaccini 1999, S. 88. Die Gemälde strahlen durchaus eine unterschwellige Aggressivität aus. Die Art des Porträts erinnert an jene der Renaissance: vgl. Giovanni Bellini, >Der Doge Leonardo Loredan<, 1501/1505 (auch blauer Hintergrund).

(Abb. 638 - 643) wird deutlich, dass die Blicke von Silvia konzentrierter, eindringlicher, ernsthafter und fixierender sind. Die Dargestellten von Close wirken lockerer, sie „schauen einfach“. Bob (Abb. 638) vermittelt den Eindruck, vom Auslösen der Kamera beinahe überrascht zu sein. Alle sind frontal dargestellt und den Arbeiten haftet der Charakter von Fahndungsfotos an. Die Ausdrücke von Gertschs Modellen wirken kritischer, konzentrierter und tiefgründiger. Es besteht eine eigenartige Mischung aus Nähe und Distanz. Wie erwähnt, sollten seine Porträtierenden ebenfalls „nur sein, nur schauen“, doch bevorzugt Gertsch intensivierende Blicke, hinterfragende, die auch den Rezipienten fordern. Sie sehen gleichzeitig durch den Betrachter hindurch und nach innen. Dabei gibt er seinen Modellen keine Anweisungen, der Impuls geht von ihnen selbst aus (auch bei Close). Dass der Schweizer aus hunderten von Aufnahmen genau jene wählt, die diese Intensität besitzen, unterstreicht erneut seine Forderung, nicht nur eine „Fassade“ darzustellen (vgl. Fußnote 613.).

Das erste Silvia-Bildnis ist im Kontext mit den Gräser-Bildern entstanden. Die Beziehung und Symbiose dieser Werke will von Gertsch auch so aufgefasst werden.⁶⁸³ Eine enge Verbundenheit und Verwandtschaft zwischen Mensch und Natur, die in der westlichen Welt immer mehr abhanden kommt und eine gewisse Ruhe, die von den Natur- wie den Porträtbildern ausgehen, sind von Bedeutung, oder wie es Gramaccini formulierte:

*„Die Gräser paraphrasieren den Gedanken- und Sinnenschwung von Silvias Charakter, der analoge Merkmale von gezügelter und ungezügelter Vitalität aufweist. Um diesen Zusammenhang zwischen der Natur des Menschen und der Schöpfungsnatur geht es.“*⁶⁸⁴

Auffallend anders ist das letzte Bild dieser Reihe: >Silvia III< (Abb. 637). Die linke Gesichtshälfte ist sehr verschattet, der Hintergrund dunkel gehalten, die Miene der jungen Frau ernst, fast versteinert und freudlos.⁶⁸⁵ Der Eindruck von tiefer Melancholie macht sich bei dem Betrachter breit. >Silvia III<, das Spieler in Beziehung zu Fragen des

⁶⁸³ In Burgdorf wurde 2002 das „museum franz gertsch“ eröffnet (Dazu: *museum franz gertsch. Das Buch zum Museum*. Bern, 2002). Neben wechselnden Ausstellungen finden dort natürlich einige seiner eigenen Bilder genügend Platz. Noch während der Planung des Museums sah Gertsch für >Silvia I< und den vier Gräserbildern einen eigenen Raum vor. Gramaccini 1999, S. 103 – 104. Gertsch ist es grundsätzlich wichtig, den Gemälden genügend Platz zu bieten und will Sitzmöglichkeiten zur Verfügung stellen, die zur Kontemplation einladen. Haneborger 2004, S. 278, Fußnote 89. Gertsch mündlich zu Haneborger, 09.11.1996.

⁶⁸⁴ Gramaccini 1999, S. 38.

⁶⁸⁵ Die Wahl der Farben ist bei Gertsch intensiv durchdacht. Für den Hintergrund in >Silvia I< war er einen Monat lang damit beschäftigt den richtigen, blauen Farbton zu finden. Gramaccini 1999, S. 23.

Alters eines gereiften Künstler setzt, entspricht dem vierten Gräser-Bild (Abb. 629). Dort sind die Farben verblasst, den Halmen ist der „Lebenssaft entzogen“. Die unheimliche, drückende Aura in >Silvia III< lässt auf eine baldige Absenz schließen, dem jedoch das jugendliche Gesicht entgegensteht. Das Gemälde könnte durchaus als ein „verpacktes“ Selbstbildnis verstanden werden, von einem Künstler, der trotz fortgeschrittenen Alters noch nicht vorhat, den Pinsel oder das Hohleisen aus der Hand zu legen.

Gertsch intensiviert im Spätwerk seine innere Vorstellung. Das expressive und aufbegehrende Bild >Huua...!< (Abb. 493) endet vorerst in feinfühligem, monumentalen Porträts und sinnlichen Landschaften, sowohl im Holzschnitt als auch in der Malerei. Er verbindet die „*Realität mit einer gefühlvollen, poetischen Sicht der Dinge*“, so Gnann, die grundsätzlich bereits in seinen frühen fotorealistischen Werken spürbar ist.⁶⁸⁶ „*Ich mache die Bilder nicht als Wandschmuck, sondern zur Meditation und Kontemplation*“, äußerte sich der Künstler 1994.⁶⁸⁷

Im Spätwerk der Amerikaner zeichnen sich andere Tendenzen ab. Die meisten, wie Bell, Estes, der klassische Fotorealist schlechthin, Blackwell, Bechtle, McLean und Salt blieben ihren Motiven treu, präzisierten ihre Techniken und wirken in den meisten Arbeiten noch fotografischer und distanzierender (Estes bleibt durchaus malerisch). Estes und Blackwell sowie Bell, bis zu seinem Tod 1995, zeigen ein sehr konstantes Œuvre mit traditionell fotorealistischen Bildern. Bechtle, der v. a. viele Aquarellarbeiten und Kohlestiftzeichnungen vorweisen kann sowie Salt, der Meister des fotorealistischen Aquarells, behalten ihre gedämpfte Ausdrucksweise bei und wirken ein wenig persönlicher. McLean bleibt der Pferdedarsteller, erlaubt sich aber in einigen Arbeiten ein Ausgreifen in den landschaftlichen Raum, wodurch sein Werk einem gewissen Freiheitsmoment habhaft wird. Cottingham hingegen wird zusehends grafischer und kühler. Seine Bilder wirken teilweise wie eingefroren. Damit ist es ihm zumindest gelungen seinen Vorsatz, einen „*Wirklichkeitsausschnitt*“ so objektiv und unsentimental wie nur möglich darzustellen, zu erfüllen.

⁶⁸⁶ Gnann 2006, S. 34.

⁶⁸⁷ Zit. nach Haneborger 2004, S. 277. (Gespräch mit Thomas Kellin, in: *Projekt Schweiz II. Natur-Kultur: Marie José Burki, Le Corbusier, Franz Gertsch, Mireille Gros, Gottfried Keller, Not Vital, Geri Waser, Peter Wenger*. Ausstellungskatalog: Kunsthalle Basel 1994, Basel 1994.).

Eddy wechselte von seinen Auto- und Schaufenstermotiven hin zu surreal anmutenden Sujets und schlussendlich zu landschaftlichen, religiösen und spirituellen Motiven. Dabei greift er zeitweise ebenfalls auf die Form des Triptychons zurück (Abb. 644, 1996). Er verwendet meist mehrere Leinwände, die zu einem Ganzen zusammengefügt werden. Auch seine Arbeiten sollen zum Nachsinnen und zur Kontemplation einladen. Zwar setzt er sich durch seine Motivwahl weit von seinen Landsmännern ab, erreicht aber bei weitem nicht die Kraft, die von Gertschs Arbeiten ausgeht. Einerseits benützt Eddy nach wie vor die Spritzpistole und baut dadurch im Ausdruck schon eine gewisse Distanz auf. Andererseits nehmen einige Bilder den Charakter von Postkartensujets an (Abb. 263, 645). Seine Motive wirken oft zu idyllisch, zu „flach“, zu idealisierend, fast kitschig. Die Kombination mehrerer Bildeinheiten verwehrt dem Rezipienten die Konzentration auf eine Sache, sondern lenkt zu sehr die Aufmerksamkeit nach der Hinterfragung des Zusammenhangs. Wenn Gertsch zum Triptychon greift, dann bleibt er bei einem Motiv. Eddys Bilder bleiben unantastbar, „glatt“, während Gertsch alle Sinne reizt.

Schonzeit malt nur mehr wenige fotorealistische Bilder, jedoch wenn, sehr präzise und setzt teilweise den Siebdruck ein, Flack hat sich der Bildhauerei verschrieben und Chuck Close arbeitet weiterhin an unterschiedlichen Techniken um Fotoinformationen zu übersetzen, wobei das Raster nach wie vor ein wichtiges Element bleibt und das Foto selbst in einigen Fällen als Endprodukt herangezogen wird (auch bei Eddy).

Schon das Durchblättern des letzten Buches von Meisels Bildbänden verdeutlicht die sentimentaleren, milderer und tiefer greifenden Züge in Gertschs Arbeiten. Unweigerlich, wenn man die Seiten wie in einem Daumenkino umblättert, scheint es ungefähr in der Mitte des Bandes eine Bruchstelle zu geben, die sich Franz Gertsch nennt. Die Gräserbilder und das Porträt >Silvia I< mischen sich zwischen den vorwiegend gemalten Fahrzeugen, Stadtansichten, Industrieanlagen, Fast-Food-Restaurants, Turnierpferden, Spielzeug, Schaufensterfronten u. ä., die in ihrem Aussehen amerikanische Assoziationen wecken.

Die Wahl seiner Sujets und die Art der Darstellung lässt das Romantische und Gefühlvolle als Grundsentimente seines Werkes offenbar werden, die Glaesemer als typisch europäisch, als einen Hang zu einer romantischen Sehnsucht bezeichnete.⁶⁸⁸

⁶⁸⁸ Glaesemer 1980, S. 10.

Gertschs stets in seinem Werk vorhandene Menschlichkeit macht ihn zu einem besonderen „Fotorealisten“. Wenn man v. a. bei den Amerikanern das Gefühl hat, dass sie ihre Arbeiten zum Foto hin steigern wollen, so steigert der Schweizer in eine ganz andere Richtung:

*„[...] mich interessiert nicht die Kunst an der Malerei, sondern das Leben.“*⁶⁸⁹

Technik: Eigene Fotografien; Projektion, Pinsel, Hohleisen, Acryl, Tempera, Mineralpigmente. Holzschnitt.

Vorwiegende Themen: Menschen – Ereignisbilder, Hippies (Bekannte und Freunde), Porträts, Landschaft, Naturausschnitte.

Vorbilder und Maler, von denen der Künstler inspiriert wurde: Ferdinand Hodler, Albrecht Dürer, Leonardo da Vinci, Katsushika Hokusai, Edvard Munch, Christian Schad, Aristide Maillol, James Rosenquist.

⁶⁸⁹ Gertsch 1975, o. S.

3. Conclusio

Der Amerikanische Fotorealismus war in den 60er Jahren eine Gegenreaktion auf die vorherrschende abstrakte Kunst und verdankt wesentliche Einflüsse der Pop Art. Die Zentren der aufkeimenden Stilrichtung waren New York und Kalifornien. Die meisten Künstler finden sich in Amerika, vereinzelt aber auch in anderen Ländern. Unabhängig voneinander entwickelten sie ihre Arbeiten.

Die dreizehn vorgestellten **amerikanischen** Maler repräsentieren den Fotorealismus umfassend und zeigen seine heterogene Struktur auf. Ihre Sujets beinhalten vorwiegend Schiffe, Fahrzeuge, Spielzeug, Motorräder, Schaufenster, Reklametafeln, Trucks, Sportpferde und ihre Jockeys, banale Dinge des Alltags, Fast-Food-Restaurants, Lebensmittel, Autowracks, Stadtansichten und Stilleben, vereinzelt Porträts und Landschaften. Der Mensch spielt eine untergeordnete Rolle, sofern vorhanden, handelt es sich meist um Personen der amerikanischen Mittelschicht. Bechtle betont das Familiäre, Goings den anonymen Arbeiter in der Großstadt und McLean den Trainer und Besitzer von Pferden. Summa summarum repräsentieren sie den „American way of life“ bzw. die westliche Gesellschaft mit ihrem Lebensumfeld und ihren Produkten.

Das Sujet, oft im Blow-up und Close-up, wird mit der Kamera festgehalten und auf große Leinwände übertragen. Das Foto liefert die Möglichkeit sonst unerreichbarer Motive, die genau studiert werden können und konstant über Monate zur Verfügung stehen. Die Vorlagen werden häufig verändert, setzen sich manchmal aus mehreren Fotografien zusammen oder werden im farblichen Bereich vom Künstler selbst bestimmt bzw. verändert. Als Übertragungshilfe benutzen die meisten Maler einen Projektor, nur vier setzen ein Raster ein. Hauptsächlich wird in Öl- und Acryl gearbeitet. Vorwiegend kommt der Pinsel zum Einsatz, lediglich fünf Amerikaner greifen zur Spritzpistole. Viele arbeiten mit traditionellen malerischen Techniken und beweisen ihr künstlerisches Können. Sehr präzise werden die Objekte transkribiert, wobei das fertige Gemälde ein fotografisches Erscheinungsbild auszeichnet. Estes, Bechtle oder Blackwell lassen hin und wieder den Pinselduktus zum Vorschein kommen, trotzdem bleiben die Oberflächen grundsätzlich glatt, distanziert und präzise in der Ausführung. Das Dargestellte spielt in den meisten Fällen eine zweitrangige Rolle, wichtiger sind Optik und Wirkung, Farben,

Formen, Materialien und Struktur. Die Interessen der einzelnen Künstler sind heterogen, wie es im Nachwort zu den amerikanischen Künstlern kurz zusammengefasst wurde (2.2.14.). Die Palette reicht von der Wahrnehmung und Seherfahrung über Spiegelungen, Formen, Techniken und Medienanspielungen bis hin zur Hinterfragung von Realität und räumlichen Spannungen. Da die reproduzierten Arbeiten wieder zum Ausgangspunkt, dem Foto, zurückkehren, fordern sie mehr als andere Bilder die Betrachtung des Originals heraus.

Die Konfrontation von Gertschs Œuvre mit den Arbeiten der Amerikaner hat in einzelnen Punkten Gemeinsamkeiten bzw. Ähnlichkeiten aufgedeckt, aber auch antagonistische Zugangs- und Sichtweisen des Schweizers klar gemacht. Die versuchte Gegenüberstellung der umfangreichen Gesamtwerke brachte folgende **wesentliche** Erkenntnisse in Bezug auf **Differenzen**:

- Gertsch wollte sich, im Gegensatz zu den Amerikanern, durch den Einsatz des Fotos von seiner „zu starken Emotionalität“ (u. a.) befreien.⁶⁹⁰
- Er verwendet stets eine ungrundierte Leinwand, die die Farbe vollkommen aufsaugt und eine strukturierte Oberfläche hinterlässt. Seine Bilder sind nicht so glatt und unpersönlich wie die der Amerikaner (alle grundieren) und die frühen Arbeiten im Vergleich beinahe expressionistisch.
- Für Gertsch ist es extrem wichtig keine Korrekturen vorzunehmen.
- Sein Thema ist der Mensch, die Natur, oder anders ausgedrückt, das LEBEN.
- Er stellt in frühen fotorealistischen Arbeiten die Welt der Hippies dar. Damit wählte er kein typisches europäisches Thema (vgl. ebenfalls den Patti-Smith-Zyklus). Die anderen Fotorealisten zeigen häufig in ihrer Motivwahl einen eindeutigen Amerikabezug. Sachliche Details überwiegen, bei Gertsch der Mensch.
- Gertschs Arbeiten bis ungefähr 1980 wirken wie Film Stills, die aus dem Leben gerissen scheinen. Die Bilder enthalten viele Bewegungsmomente, die sich von den statischen Situationen der Amerikaner abheben.
- Gertsch geht es nicht vornehmlich um formale Probleme, Struktur, Komposition, Realitätsschichten oder räumlichen Spannungen, wie bei den Amerikanern. Er will

⁶⁹⁰ Leichte Tendenzen einer ähnlichen Einstellung zeigen sich nur ansatzweise bei Salt.

den fehlenden „geistigen Fundus“ der Fotografie auf der Leinwand zum Leben bringen.

- Gertsch ist näher am Geschehen und stärker in die Situation eingebunden als es die meisten Motive der Amerikaner erlauben (v. a. die Arbeiten bis ca. 1980).
- Die Gemälde sind meist monumentaler. Einerseits erfordert seine Technik große Formate, andererseits will Gertsch den Raum einnehmen, den Betrachter überwältigen.
- Durch unzählige Berührungspunkte zwischen Pinsel und Leinwand baut er eine strukturelle, emotionale Schicht auf, die oberflächliches Erleben verhindert und den Rezipienten stärker mit dem Dargestellten verbindet. Er erzeugt ein „Flimmern“ der Oberfläche. Trotz leichter malerischer Akzente lässt sich bei den Amerikanern kein Pendant finden.
- Gertsch steigert hin zur Wirklichkeit, während die Amerikaner zum Foto hin steigern.
- Gertschs Bilder werden von einer emotionalen Anteilnahme getragen.
- Im Motiv und der Arbeitsweise sind die Amerikaner distanzierter bzw. präziser, weniger malerisch. Im Spätwerk zeichnet sich Gertsch v. a. durch die Verwendung natürlicher Malmaterialien aus.
- In einigen seiner Bilder stecken eine Art von Sehnsucht und romantische Tendenzen. Nur bei Salt, dem „amerikanischen“ Europäer, lassen sich in dieser Richtung Anknüpfungspunkte finden.⁶⁹¹
- Die späten Holzschnittarbeiten stehen gleichberechtigt neben den Gemälden (Foto als Grundlage, Monumentalität, feine, punktförmige Struktur, Relevanz der Farbe). Gleichzeitig intensiviert er eine emotionale und metaphysische Ebene. Diese Tendenz kennzeichnet ihn als europäischen Künstler. Den Amerikanern fehlen diese Schichten.⁶⁹² Ihre Bilder wirken im Überblick klassisch fotorealistisch und zeugen von einer gewissen Kontinuität.

⁶⁹¹ Obwohl die Amerikaner dies nicht ausdrücklich erwähnen bzw. es ihre Intention ist, spielt in ihren Arbeiten eine Kritik an der westlichen Gesellschaft mit.

Wie erwähnt, lassen sich in wenigen Bildern der Amerikaner ähnliche Tendenzen einer Nostalgie oder Romantik feststellen, bei Gertsch trifft dies jedoch häufiger und offensichtlicher zu. Zudem spricht sich keiner der Amerikaner dafür aus, sondern sie wollen dies eher nicht so verstanden wissen.

⁶⁹² Wie bei Flack oder Eddy aufgezeigt, wirken ihre Arbeiten durch die Spritzpistolentechnik distanzierend. Eddys späte emotionalere und spirituelle Tendenzen werden durch die teils kitschigen bzw. postkartenähnlichen Motive jeglichem Ähnlichkeitspotenzial zu Gertschs Werken enthoben.

- Gertsch fördert den zwischenmenschlichen Dialog. Er ist „privater“.

Gemeinsamkeiten / Ähnlichkeiten (auch zu einzelnen Künstlern):

- Alle profitierten von dem Einfluss der Pop Art.
- Gertsch verwendet, wie viele Amerikaner, einen Projektor, mit dem er die Diavorlage auf die Leinwand projiziert und arbeitet mit dem Pinsel.⁶⁹³
- Die Künstler interessieren sich kaum für das Medium der Fotografie, obwohl alle selbst ihre Motive mit der Kamera festhalten.⁶⁹⁴ Das Foto ist Mittel zum Zweck.
- Bechtle und Gertsch stellten Familienbilder dar.
- Im Spätwerk beschäftigt sich Gertsch mit dem Porträt und kann mit Close gegenübergestellt werden.
- Sowohl Gertsch, als auch Flack und Schonzeit interessierten sich für das besondere Leuchten der Diapositive.
- Alle beschäftigen sich mit einem relativ engen Themenkreis (Ausnahme: Schonzeit).
- Handwerkliches Können spielt bei allen eine große Rolle.
- Den meisten war es wichtig, künstlerische Einflüsse auszuschalten und eine neue Ikonographie zu Tage zu fördern.

Offensichtlich überwiegen die Differenzen zu den Amerikanern, wie die obigen Bemerkungen verdeutlichen. Die Gegenüberstellung amerikanischer Werke mit Gertschs Arbeiten, sei es allgemein oder in bestimmten Bereichen wie dem Familienbild, dem Selbstporträt oder dem Naturmotiv, verdeutlichten seine Andersartigkeit: Er wählt den Mensch zum Hauptthema, er stellt lebendige Situationen dar, er hält LEBEN fest, er ist malerischer (besonders in den frühen Arbeiten) und in Bezug auf die Vorlage interpretierender, später zusehends emotionaler und tiefgründiger. Ein Leitsatz könnte lauten: **Die Amerikaner distanzieren, Gertsch intensiviert.**

⁶⁹³ Die Feststellung von Tanner, der meinte, dass Gertsch, im Gegensatz zu den amerikanischen Fotorealisten, nie zur Spritzpistole griff, könnte leicht falsch verstanden werden. Tanner 1993, S. 40. Es ist richtig, dass Gertsch dieses Malutensil nicht hinzuzog, die meisten Amerikaner arbeiten, wie gezeigt wurde, detto mit dem Pinsel.

⁶⁹⁴ Tanners Bemerkung 1993, dass Gertsch eigene Fotos verwendet im Unterschied zu den Amerikanern, die auf Magazinabbildungen zurückgreifen, entspricht somit nicht den Tatsachen. Tanner 1993, S. 39. Zudem griff Gertsch bei seinen ersten Bildern ebenfalls auf Abbildungen aus Zeitschriften zurück bzw. manchmal auf Vorlagen aus zweiter Hand.

Will man nun versuchen, Gertsch hinsichtlich des Fotorealismus zu positionieren, könnte man folgendes festhalten:

Nach Meisels 5-Punkte-Definition wäre der Schweizer Künstler als Fotorealist zu bezeichnen, ohne hier irgendwelche Kategorisierungen gutheißen zu wollen. In Bezug auf Ammanns Aufzählung ebenfalls, jedoch kann Gertsch einen seiner Punkte nicht erfüllen – den des massiven Zurücktretens der Handschriftlichkeit. Gerade Gertschs Pinselduktus und malerische Struktur (frühe Arbeiten) machen ein wesentliches Element seiner Bilder aus und gibt ihnen ihre Präsenz, ihre Lebendigkeit, ihre Kraft, ihre Tiefgründigkeit, ihre metaphysischen Tendenzen (späte Arbeiten). Seine malerische Interpretation der Vorlage und seine Sujetwahl macht sein Werk im Vergleich zu den amerikanischen Fotorealisten einzigartig und kennzeichnet ihn als sensiblen Künstler.

Sämtliche Komponenten wie Farbe, Licht-Schatten, Pinselduktus, Motiv etc. werden dazu benutzt, um **lebensnahe Bilder** zu malen. Ronte hielt bereits 1986 eine treffende Aussage in Bezug auf das Werk des Schweizer fest:

*„In seinen Bildern steckt eine im Europäer tief verwurzelte moralische Qualität. Nicht die Moral eines Weltverbesserers, sondern eines Künstlers auf der Suche nach Menschlichkeit. **Humaner Realismus** könnte ein abschließendes Wort [...] zu Franz Gertsch[s] [Werk] lauten.“*⁶⁹⁵



⁶⁹⁵ Ronte 1986, S. 15.

4. Anhang

4.1. Lebensnahe Skulptur

Ein Bildhauer wird es kaum bevorzugen, nach Fotografien zu arbeiten, sondern orientiert sich direkt an der Natur und versucht diese nach seinen Vorstellungen umsetzen. Eine dreidimensionale Kunst wird ein dreidimensionales System als Vorlage beibehalten. Ein Bild oder eine Fotografie kann nur als Inspirationsquelle dienen. Hanson:

„I will see a picture in the newspaper, especially sports and action. Sometimes you see a[n] [...] imagery is powerful, but if I try to copy the poses it doesn't work. I tried that once with football players and it just didn't work out, so I use the picture as a point of departure.“

Auch wenn die Malerei versucht, wie im Falle des Fotorealismus, so objektiv, sachlich und wirklichkeitsgetreu wie nur möglich zu sein, bleibt die Barriere eines flachen Systems. Die Skulptur hat den Vorteil, näher an die Grenze zwischen Kunst und Leben heranrücken zu können.

Dieser Grenze näherten sich Bildhauer in den 60er Jahren, die den Wunsch hatten figürlich zu arbeiten, angeregt von den aufkeimenden Realismustendenzen. Die Pop Art Künstler, wie Jasper Johns (Abb. 1, 1964) oder Edward Kienholz (Abb. 2, 1968), setzten dazu den Auftakt, indem sie mit ihren Arbeiten auf die Wegwerfgesellschaft und, wie vor allem Kienholz, auf den moralischen Verfall und die Brutalität der modernen Massengesellschaft verwiesen. Claes Oldenburgs wichtige Beiträge realer Gegenstände (Abb. 3, 1961 - 62) steigerten sich in der Darstellung bis hin zur extremen Monumentalität (Abb. 4, 5, 1992).

George Segals rohe, weiße und lebensgroße Figuren, die er nach Gipsabgüssen am lebenden Model fertigte und in reale Environments einbettete (Abb. 6, 1967), haben die Richtung vorgegeben, in die Duane Hanson und John de Andrea gegangen sind. Segals Figuren halten durch die farblose und grobe Oberfläche ein Abstraktheitsmoment aufrecht. Im Falle von Hanson und Andrea kann man von einer „hyper-naturalistischen“ Skulptur sprechen (vgl. 1.2.).

Der Naturalismus im skulpturalen Bereich ist aber keine neue Errungenschaft der 60er Jahre. Schon die Figuren der Antike zeigten einen starken Bezug zur Realität, trotz

Idealisierung (Abb. 7). Die antike Legende über den Künstler Pygmalion mag uns in den Sinn kommen, dessen künstlerischem Endprodukt nur noch der Odem des Lebens fehlte.⁶⁹⁶ Der Realitätsbezug in der Skulptur lässt sich in den nächsten Jahrhunderten immer wieder beobachten.⁶⁹⁷ Wesentlich, für unseren Bereich, sind die Wachsarbeiten ab der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts von Marie Grosholz, später bekannt als Madame Tussaud, die bei Philippe Curtius ihr Handwerk lernte und seine Sammlung später erbte.⁶⁹⁸ Nachgebildet wurden vorwiegend berühmte Persönlichkeiten (Abb. 8, 1828). Ein Hauptanliegen war und ist es, größtmögliche Ähnlichkeit zu erreichen.⁶⁹⁹

⁶⁹⁶ [...] so lebte Pygmalion einsam

Ohne Gemahl und entbehrte gar lange der Lagergenossin.

Weißes Elfenbein schnitzte indes er mit glücklicher Kunst und

Gab ihm eine Gestalt, wie sie nie ein geborenes Weib kann

Haben, und ward von Liebe zum eigenen Werke ergriffen.

Wie einer wirklichen Jungfrau ihr Antlitz, du glaubtest, sie lebe,

[...]

Oftmals berührt er sein Werk mit der Hand und versucht, ob es Fleisch, ob

Elfenbein sei, und versichert auch dann, kein Elfenbein sei es,

Gibt ihm Küsse, vermeint sie erwidert, spricht an und umfängt es,

Glaubt, seine Finger drückten dem Fleisch ihres Leibes sich ein und

Fürchtet, es mache der Druck das berührte Glied sich verfärben.

[...]

Wieder ist da der Tag der Venus, gefeiert im ganzen Cypem;

[...]

Pygmalion trat, nachdem er geopfert,

Hin zum Altar: „Vermögt ihr Götter alles zu geben“,

Bat er schüchtern, „so sei meine Gattin“ – die Elfenbeinjungfrau –

Wagte er nicht und sprach – „meiner elfenbeinernen ähnlich.“

Venus, die goldene, die ihrem Feste zugegen, verstand wohl,

Was mit dem Wunsche gemeint; ein Zeichen der günstigen Gottheit,

Hob sich dreimal die Flamme und trieb in die Luft ihre Spitze.

Als er zurückkam, eilt er sogleich zu dem Bild seines Mädchens,

Wirft sich aufs Lager und gibt ihr Küsse. Sie schien zu erwärmen.

Wieder nähert den Mund er, betastet die Brust mit der Hand, da

Wird das Elfenbein weich, verliert seine Starrheit,

Gibt seinen Fingern nach und weicht, ...

[...]

Fleisch ist's und Bein! [...]

Die Jungfrau fühlte die Küsse,

Und sie errötete, [...]. Ovid 2001, S. 259 – 260.

⁶⁹⁷ Lucie-Smith 1979, S. 66.

⁶⁹⁸ <http://www.madame-tussauds.co.uk/history.htm>

⁶⁹⁹ Kultermann hat Recht, wenn er festhält, dass ein Vergleich der Wachsfiguren aus dem Hause Tussaud mit Arbeiten von John de Andrea oder auch Hanson falsch am Platze sind. „*Abgüsse von berühmten Modellen und ihre inszenierte Darbietung für den Zweck einer historischen Zur-Schau-Stellung sind Illusion um der Illusion willen und auf den Geschmack des breiten Publikums gerichtet ohne die einer künstlerischen Vision innewohnenden Kraft der Schöpfung einer neuen Welt.*“ Kultermann 1994, S. 10. Natürlich sind die Intentionen völlig unterschiedliche. Mir geht es jedoch um den Hinweis, dass bereits früh Figuren hergestellt wurden, die ein extrem realistisches Erscheinungsbild aufwiesen, egal welche Gründe oder Absichten dahinter stecken.

In der Literatur über realistische Skulptur der 60er Jahre ragen die Künstler John de Andrea und Duane Hanson stets heraus, die beide auf der documenta 5 vertreten waren. Wie in der fotorealistischen Malerei, so unterscheiden sie sich von den Werken der Pop Art durch ihr genaues und sorgfältiges Handwerk. Ihre Figuren bedeuten „*einen Höhepunkt des bildhauerischen Realismus*“ und sind derart lebensnah, dass der Betrachter oft verblüfft, vielleicht schockiert und betroffen, oder auch irritiert ist.⁷⁰⁰ Beide nehmen direkt Abgüsse vom lebenden Modell, die später mit Vinylacetat ausgefüllt werden (Abb. 9 - 11). Die erhärtete Form bzw. Figur muss anschließend noch in vielen Einzelschritten bearbeitet werden. Die schwierigste Aufgabe stellt dabei die Bemalung dar. Die facettenreichen Fleischtöne müssen auf einer dreidimensionalen Fläche, also unter Berücksichtigung verschiedener Blickwinkel, aufgebracht werden. Insgesamt ein mühsamer Prozess, der mehrere Monate dauern kann. Das Endresultat kann sich aber sehen lassen, wie ein Detail aus der Arbeit >Self-Portrait with Sculpture< (Abb. 12, 1980) von John de Andrea zeigt. Die Hand aus Vinylacetat steht einer realen in nichts nach.

Durch das Abnehmen der menschlichen Formen direkt vom lebenden Modell sind die Künstler so nah an der Realität, wie nur möglich. Der letzte Schritt wäre eine lebende Person selbst als Kunstwerk auszustellen oder in ein solches einzubeziehen, wie es z. B. bei Vanessa Beecroft (vgl. >VB 55<, 8. April 2005, Neue Nationalgalerie, Berlin)⁷⁰¹ der Fall ist.

4.1.1. Duane Hanson (1925 – 1996)

Hanson war einer der wenigen Realisten, der, vor allem in seinen frühen Arbeiten, soziale Kritik zum Ausdruck brachte.⁷⁰² Die Gruppe >War< (Abb. 13, 1967) entstand vor dem Hintergrund des Vietnamkrieges und war ein allgemeines Statement gegen Krieg, Gewalt und Brutalität.⁷⁰³ >Race Riot< (Abb. 15, 1967) wiederum spielte auf die Rassenunruhen

⁷⁰⁰ Bush 1994, S. 6.

⁷⁰¹ Siehe: <http://www.artnet.com/magazine/features/vongrasenabb/vongrasenabb4-11-05.asp>.

⁷⁰² Seine erste realistische Figur schuf er 1965 (>Abortion<). Ab 1967 waren sie lebensgroß, polychrom und bekleidet. Lindey 1980, S. 129 – 130. Die soziale Kritik, die in den Arbeiten der Maler des Fotorealismus meist fehlt, übernimmt Hanson.

⁷⁰³ Buchsteiner 2001, S. 74.

der sechziger Jahre an, die oft zu gewalttätigen Konflikten geführt hatten.⁷⁰⁴ Ursprünglich waren es sieben Figuren (Abb. 14), von denen Hanson später fünf zerstörte, weil sie ihm zu „hölzern“ waren.⁷⁰⁵ Im Laufe der Zeit verbesserte er seine Technik sowie die Materialien und begann sich für den amerikanischen Durchschnittsbürger der Mittel- und Unterklasse zu interessieren. Seine Figuren wirkten realer als je zuvor. Er stellte Menschen verschiedener Berufsgruppen dar, Touristen (Abb. 16, 1970), Shopper (Abb. 17, 1970), Berufstätige (Abb. 18, 1980), Arbeitslose (Abb. 19, 1991), Künstler (Abb. 20, 1971), ältere (Abb. 21, 1977) und junge Personen. Teilweise transportierte er typische Klischees und Vorurteile, die man mit dem amerikanischen Volk verbindet, sei es die Körperfülle oder die Art sich zu kleiden. Die Posen wurden vom Künstler bestimmt, oft in Absprache mit dem Modell und manchmal angeregt von Bildern aus Zeitungen oder Zeitschriften.⁷⁰⁶ Die Dargestellten wirken emotionslos, sind in sich versunken und beinhalten ein Moment von Melancholie und Traurigkeit. Das ältere Paar in >Couple with Shopping Bags< (Abb. 22, 1976) ist voneinander abgewandt, jeder für sich. Ihr Ausdruck scheint nachdenklich, der des Mannes vor allem niedergedrückt und erschöpft. Eine ähnliche Situation findet sich bei >Tourist II< (Abb. 23, 1988). >Homeless Person< von 1991 (Abb. 19) zeigt einen arbeits- und obdachlosen Mann, dessen Situation schwer auf seinen Schultern lastet und der sich beinahe aufgegeben hat. Hanson wollte nicht den einfachen Amerikaner in ironischer Weise darstellen, stattdessen bewegte ihn ein gewisses Mitleid mit den Menschen:

„Meine Arbeit handelt von Menschen, die in stiller Verzweiflung leben. Ich zeige die Ratlosigkeit, die Müdigkeit, das Altern, die Frustration. Diese Menschen können mit dem heutigen Wettbewerb nicht mehr mithalten. Sie werden übergangen, sind psychisch belastet.“⁷⁰⁷

Es ist eine Klage an die westliche Gesellschaft, an ein kapitalistisches Wirtschaftssystem, in dem der einzelne nicht mehr zählt.

Hanson wählte einfache Typen aus der Masse, die sonst kaum eines Blickes gewürdigt werden. Der Rezipient kann sie genau studieren und wird in eine seltsame Situation eingebunden, denn die „Fiberglasmenschen“ werden beinahe als vollwertiges Gegenüber

⁷⁰⁴ Vgl. Fischer 1977, S. 415 – 416.

⁷⁰⁵ Buchsteiner 2001, S. 75.

⁷⁰⁶ Lindey 1980, S. 133.

⁷⁰⁷ Buchsteiner 2001, S. 69. (dort zit. nach: Bush, Martin; *Sculptures by Duane Hanson*. Wichita 1985, S. 15).

empfunden. Der Betrachter wird durch die dreidimensionale Präsenz stärker und nachhaltiger miteinbezogen, als durch ein flaches Bild und wird zum Nachsinnen über sich selbst und die Gesellschaft angeregt.

4.1.2. John de Andrea (1941)

Der in Denver geborene Künstler John de Andrea ist bekannt für seine nackten Schönheiten, die er in ähnlicher Technik fertigt wie Hanson.⁷⁰⁸ Seine Figuren, ebenfalls meist in nachdenklicher Stimmung dargestellt, ohne ein Lächeln und auf den Boden starrend, transportieren (Abb. 25, 1978; 26, 1983), im Gegensatz zu Hanson, kaum soziale Kritik (Ausnahme z. B. >American Icon<⁷⁰⁹, Abb. 24, 1991), wohl aber Intimität und Isolation. Andrea will seine Figuren ebenso so wirklichkeitsgetreu wie nur möglich aussehen lassen; er möchte, dass sie den Anschein erwecken, wirklich zu atmen.⁷¹⁰ Der Künstler war oft selbst verblüfft oder erschrocken, wie echt seine Figuren nach abgeschlossener Arbeit wirkten.⁷¹¹ Um dies zu erreichen, durchlaufen sie einen arbeitsintensiven Prozess (vgl. Abb. 27 - 29). Diesen thematisierte er in der Arbeit >Clothed Artist and Model< (Abb. 30, 31, 1976), die den Künstler bei der Anfertigung der Gipsmodelle zeigt. Selten schafft er mehr als drei oder vier Arbeiten pro Jahr. Das mag an die aufwendige und zeitraubende Malerei der Fotorealisten erinnern. Kurioserweise geht es bei Andrea auch in einem wesentlichen Teil um Malerei, die er ebenfalls in einem Skulpturenensemble aufgriff (Abb. 32, 1980). Andrea sitzt vor einer unvollendeten weiblichen Skulptur, eine Dose mit Pinseln steht zu seiner Rechten. Der Künstler schlüpft selbst in die Rolle der Skulptur, wobei er bekleidet ist. Nur die unbemalten Beine und Hände der Frau lassen auf ein Kunstwerk schließen.

Nachdem er die gesamte Polyvinylfigur mit einer Ölgrundierung besprüht hat, beginnt er mit der schwierigen Aufgabe, die unterschiedlichen Hautstrukturen und Teints mittels

⁷⁰⁸ „Ich habe immer mit nackten Figuren gearbeitet, denn in der Nacktheit enthüllt sich mehr über eine Person.“ Andrea 1994, S. 17.

⁷⁰⁹ John de Andrea nimmt bei dieser Arbeit auf ein Ereignis aus dem Jahre 1970 Bezug. Im Rahmen der Proteste gegen den Vietnamkrieg wurde am 4. Mai 1970 am Gelände der Kent State University in Kent, Ohio, ein Student von der Nationalgarde erschossen. Ein Foto, mit dem am Boden liegenden Toten und einer klagenden, weinenden Studentin, ging durch die Presse und löste heftige Proteste aus, die schlussendlich zur Beendigung des Vietnamkrieges führten. Kultermann 1994, S. 15.

⁷¹⁰ „Ich möchte, dass meine Figuren so „echt“ sind, dass sie zu atmen scheinen.“ Andrea 1994, S. 17.

⁷¹¹ Andrea 1994, S. 17.

Pinsel und Ölfarbe zu übersetzen. Dabei gleicht die gesamte Fläche einer Leinwand, die sich in drei Dimensionen ausbreitet. Er beginnt mit der Aderstruktur und trägt danach schichtweise Farbe auf. Es kann vorkommen, dass Andrea 25 Farbschichten übereinander malen muss, bis er an einer bestimmten Stelle den gewünschten Effekt erreicht.⁷¹²

„Ich habe Hautfarben und die Verschiedenheit des Teints lange studiert, und es ist mir ein Anliegen, diese kleinen Unterschiede zu malen. Ich kontrolliere, was glänzen soll und was nicht. [...] Malen ist für mich ein wahres Anliegen. Ich komme mit der Bildhauerei bis an einen bestimmten Punkt, aber was ich in der Skulptur erreiche, kann ich sehr schnell mit der Malerei verlieren“, äußerte sich Andrea.⁷¹³

Was der Künstler mit seiner Skulptur erreichen möchte, erklärte er einerseits folgend:

*„I always try to make some kind of statement. Sometimes I only want to stop my physical world, or stop a person. Sometimes it's no more than that. But there's always something there. Sometimes it's deep and I don't bring it out, and other times I have what I'm trying to say right on the surface.“*⁷¹⁴

Da er sich von der Körpersprache seines Modells beeinflussen lässt, sie oder ihn genau beobachtet und die Bewegungen studiert, bestimmt das Modell selbst bis zu einem gewissen Grad die Position mit, die der Künstler für die Figur verwenden wird.⁷¹⁵ Das meinte er wohl mit *„stop a person“*, sozusagen das Modell „anzuhalten“, wenn es eine Haltung einnimmt, die seinen Vorstellungen entspricht (Abb. 33, 1988; Abb. 34, 35, 1985). Vorbereitende Zeichnungen oder Fotografien verwendet der Künstler nicht.⁷¹⁶ Andererseits geht es Andrea darum, den Betrachter zu verunsichern.

*„Ich spiele [...] mit dem Betrachter, der der Figur gegenübersteht. Ich kann mir vorstellen, wie sie ihn ergreifen wird, und manchmal spiele ich die beiden gegeneinander aus. Ich erreiche das durch die Haltung der Figur, wie sie und wohin sie schaut.“*⁷¹⁷

Anders als bei Hanson, steht der Rezipient bei Andrea einer nackten, wohlproportionierten Schönheit gegenüber bzw. einem nackten Pärchen (Abb. 36, 1991).

⁷¹² Bush 1994, S. 8.

⁷¹³ Ebenda, S. 8.

⁷¹⁴ Pollock 1972, S. 98. Interview mit John de Andrea.

⁷¹⁵ *„I think of what I want to do, and then I'll go look for a model. And I'll look until somebody snaps for me. And then I'll take that person and I'll tell her what I want, but I'll change what I want a little bit according to who and what they are, and I'll mix the two together until I get something. My preconceived idea is always flexible, and I use the models a lot in making a decision.“* Pollock 1972, S. 99. Interview mit John de Andrea.

⁷¹⁶ Kultermann 1994, S. 12.

⁷¹⁷ Andrea 1994, S. 17.

Die erotische Komponente liegt durchaus in der Absicht des Künstlers. Unweigerlich gerät der Betrachter in die Rolle eines Voyeurs, der gleichzeitig durch andere Museums- oder Galeriebesucher beobachtet werden kann. Er befindet sich in einer verzwickten menschlichen Konstellation, in der sich unterschiedliche Emotionalitäts- und Realitätsebenen öffnen.

Während Hanson in seinen Skulpturen die Narben widerspiegelte, die ihnen das Leben zugefügt hat und die Unsicherheit und Härte des Alltags einbaut, versucht Andrea durch die Nacktheit, die Wirklichkeit des Körperlichen zu enthüllen und schafft eine eigene Welt der „Stille“.⁷¹⁸

Andere Künstler wären z. B. Marilyn Levine, die lebensgroße Gegenstände wie Schuhe oder Lederjacken aus Keramik fertigt (Abb. 37, 1976), oder Fumio Yoshimura, der Repliken verschiedener Dinge herstellt, wie Motorräder (Abb. 38, 1973) oder Schreibmaschinen, wobei er die Oberfläche der aus Holz bestehenden Objekte so belässt und berechtigterweise sagte: „I´m producing ghosts.“ (vgl. Segal).⁷¹⁹

Die Objektivität ist das, was die Bildhauer mit dem Super-Realismus verbindet. Zusätzlich kommt der Täuschungseffekt dazu. Glaubt man bei den Fotorealisten an eine vergrößerte Fotografie, so entpuppen sich die „realen“ Personen oder Gegenstände schlussendlich als ein „totes“ Gegenüber aus Plastik, Acryl und Keramik.

Die naturalistische Skulptur musste wie der Fotorealismus viel negative Kritik einstecken. Hartley meinte, ob Kritiker, die Hansons Arbeit als seicht, keine Kunst und bloße Wachsfiguren deklarieren, die Werke wirklich angesehen und über sie nachgedacht haben.⁷²⁰ Als Schlusswort zu diesem kurzen Einblick in den Skulpturbereich zitiere ich Lucie-Smith aus dem Jahre 1979:

*„If Super Realist painting and sculpture need a justification other than the pleasure they are often capable of giving thanks to their own sheer professionalism, it is that they consistently reflect – and, despite the artists’ protestations, frequently interpret – important aspects of our society which have never before found a place in art.“*⁷²¹

⁷¹⁸ „Ich schaffe mir meine eigene Welt, und es ist eine friedliche Welt. Es ist viel Stille in diesen Figuren. Viele neue Realisten haben eine passive Welt, wie es die meine ist.“ Andrea 1994, S. 17.

⁷¹⁹ Lindsey 1980, S. 140.

⁷²⁰ Hartley 2001, S. 81.

⁷²¹ Lucie-Smith 1979, S. 80.

4.2. Art in America (1965 - 1972)			
Bi-monthly published by Art in America Co., New York			
Jahr	Seite	Thema	Bericht (B) Anzeige (A) Abbildung (Abb.)
1965			
Nr. One 1965	S 62 - 69	Wilmerding, John ; <i>Rediscovery: Fritz Hugh Lane.</i>	B
	S 90 - 95	Andrews, Edward D. ; <i>Sheeler and the Shakers.</i>	B
Nr. Two, April 1965	S 156 - 157	[...] an exhibit, "One Hundred Years of American Realism", opening in May at the American Federation of Arts in New York.	A
Nr. Three, June 1965	S 48 - 51	Rathbone, Perry T. ; <i>Rediscovery: Copley's Corkscrew.</i> John Singleton Copley's, "Corkscrew", oil on grained wooddoor, late 1760s. Jan Vandervaarde's "Violin", oil on oakdoor, 1690 - 1700.	B, Abb.
August, September 1965	S 145	One of a group of American Trompe l'oeil and Still Life Painting. Hall, Harnett, Peale and Roesen. Union Mementos on a Door by George Cope. Hirschl & Adler Galleries Inc.; N. Y	A
October, November 1965	S 70 - 73	Wight, Frederick S. ; Hopkins, Henry T. ; <i>Edward Kienholz</i> ; L. A. County Art Museum, Oct. 20 through Dec. 5, (Skulptur)	B, A
1966			
January – February 1966		-	
March – April 1966		-	
May – June 1966		Leo Castelli, 4 East 77th Street, N. Y., Rosenquist, April 30 – May 25	A
July – August 1966	S 46 - 47	Lowell Nesbitt : "I was very moved by the mysterious beauty and tense of presence that these 1870-90s loft buildings have. This <u>led to a photographic essay as "sketches" for an architectural series of paintings.</u> " "Corner", oil, 1965; "Boston Staircase", oil, 1965; "Women with Window", oil, 1965.	B, Abb.
Sep. – Oct. 1966	S 33	The collection Hopper; "Second-story Sunlight", oil, 1960	A, Abb.
	S 42	Rosenquist, "Untitled", oil 1963	A, Abb.
Nov. – Dez. 1966		-	

1967			
Jan. – Feb. 1967	S 24 - 31	Jay, Jacobs; <i>Andrew Wyeth – An Unsentimental Reappraisal</i> .	B
	S 53	Philip Pearlstein: <i>The romantic self-image is gone</i> . "Nude on Blue Drape", oil, 1964.	B, Abb.
March – April 1967		-	
May – June 1967	S 112 - 116	Glueck, Grace; <i>New York Gallery Notes</i> . Michelangelo Pistoletto: "Donna Nuda al Telefono"; paper, paint and stainless steel, 1965. (at Kornblee Gallery, April 22 – May 18); "[...] <u>cut out drawings made from blown-up photos</u> [...]."	A, Abb.
July – August 1967		-	
Sept. – Oct. 1967	S 22 - 23	São Paulo 9; Edward Hopper and Environment U.S.A., 1957 – 1967; Künstler u. a. Jasper Johns, Lichtenstein, Morley, Nesbitt, Oldenburg, Joe Raffaele, Rosenquist, Segal, Thiebaud, Warhol, Wesselmann... "Two American exhibitions at the 1967 São Paulo Biennial are subtle variations on the theme of environment in figurative art. One exhibition presents the work of a great American artist, the late Edward Hopper, [...]. The other exhibition called "Environment U.S.A. 1957 - 1967"; [...] subjects [...] related to ordinary life [...] one aspect of the American scene "like it is" [...]. (keine weiteren Angaben oder Abb. zu Morley oder anderen Künstlern).	A, B,
	S 26 - 43	<i>Sculptures of the Sixties</i> ; Segal – "The Billboard", 1966 (plates, wood, metal and rope; Sidney Janis Gallery, N. Y)	B, Abb.
Nov. – Dec. 1967		-	
1968			
January - February 1968	S 4	Dunkelman Gallery; Januray 2 through February 23, 1968. Albers, Dalwood, Dubuffet, Gladstone, Marisol, Nevelson, Pistoletto, Seley, Trova, Vasarely. 15 bedford road, Toronto 5	A
March – April 1968	S 76	James Rosenquist: "World`s Fair Mural", oil on masonite, 1964. Leo Castelli Gallery.	Abb.
	S 77	George Segal: "The Gas Station", mixed media, 1963; Sidney Janis Gallery.	Abb.
	S 115	An Advanced Year in New York for Painting & Sculpture. u. a. Malcolm Morley. (Advanced Year Program, School of Visual Arts, N. Y)	A
May – June 1968		-	
July – August 1968	s 22 - 55	Karshan, Donald H.; <i>American Printmaking 1670 – 1968</i> . James Rosenquist: "Expo 67 Mural-Firepole", 33x17', Lithograph, 1967. (ganze Seite, farbige Abb.)	B, Abb.
September – October 1968		-	
Nov. – Dec. 1968		-	

1969			
January – February 1969	S 24 - 35	Ashton, Dore ; <i>Response to crisis in American Art</i> . Edward Kienholz: Barney`s Beanery, interior view of assembled tableau, 1966. James Rosenquist: "F-111" (detail), oil, 1965. George Segal: "The Execution", wood and plaster, 1967.	B, Abb.
	S 102 - 107	Piense, Nan R. ; Museums and Galleries (N.Y.). Michelangelo Pistoletto : "Padre e Madre", collage on stainless steel, 1968.	B, Abb.
	S 124	Pistoletto , Kornblee Gallery, N. Y	A
	S 129	Allan Stone may not be easy, but his aesthetics are first rate! Künstler u. a. Cèsar, John Chamberlain, Chuck Close , Richard Estes , John Kacere , Franz Kline, Jackson Pollock, Wayne Thiebaud (Keine Bilder vorhanden).	A
March – April 1969	S 114 - 119	Glueck, Grace ; Trends down, sales up. Robert Graham: "Untitled", beeswax and Plexiglas, 1968. Kornblee Gallery; N. Y.	B, Abb.
May – June 1969		-	
July – August 1969	S 20 - 43	Gray, Cleve ; <i>Marcel Duchamp 1887 – 1968</i> .	B
	S 56 - 71	Jay, Jacobs ; <i>Collector: Joseph H. Hirshhorn</i> . James Rosenquist, "The Light That Won`t Fall, I", oil 1961.	B, Abb.
	S 78 - 89	Russell, John ; <i>Pop Reappraised</i> . Edward Kienholz, "The Portable War Memorial", mixed media, 1968. James Rosenquist; "Nomad", oil on canvas, plastic, paint, wood, 1963. Richard Hamilton, "I`m Dreaming of a White Christmas", oil, 1967. Wayne Thiebaud, "Pie Counter", oil 1963. Malcolm Morley , "S.S. Rotterdam", liquitex on canvas, 1966. George Segal, "Cinema", plaster statue, illuminated Plexiglas and metal sign, 1963.	B, Abb.
September – October 1969		-	
Nov. – Dec. 1969	S 126 - 127	Fry, Edward F. ; <i>Gerhard Richter, German Illusionist</i> . "[...] imagery that is derived from photography." "Tiger", oil, 1965. "The Baker Family", oil, 1965. "Door, No. 2", and "Door, No. 3." oil, 1967.	B, Abb.
	S 173	Richard Diebenkorn. Ocean Park Series. Poindexter, N.	A
1970			
January – February 1970	S 98 - 101	Nemser, Cindy ; <i>Presenting Charles Close</i> . "[...] The Bykert Gallery, New York, will mount his first one-man show in February." "Self-Portrait", acrylic on canvas, 1968. "Phil", 1969. "Frank", 1969.	B, Abb.
March – April 1970	S 94 - 99	Frankenstein, Alfred ; <i>Exhibition Preview: The Reality of Appearance</i> . "[...] celebration thus far of the nineteenth-century trompe-l`oeil painters in America." Mit Abb. von John Frederick Peto, Richard LaBarre Goodwin, Alexander Pope, William M. Harnett, Edwin Romanzo Elmer.	B, Abb.
	S 115 - 119	Russel, John ; <i>Richard Hamilton "Just What Is It That Makes Today`s Homes So Different, So Appealing?"</i> , collage, 1956.	B, Abb.

	S 126	New lithographs. Enrico Baj, Robert Bechtle , Jose Luis Cuevas, Mel Ramos. Collectors Press. San Francisco.	A
	S 137	The Everyman Gallery, N. Y. Original Graphics. U. a. Malcolm Morley .	A
	S 159	Allan Stone Gallery – Wayne Thiebaud, March 28 – April 16, 1970. Richard Estes , April 18 – May 9 1970.	A, Abb.
May – June 1970		-	
July – August 1970		-	
September – October 1970	S 38 - 42	Glueck, Grace ; <i>Peace Plus. New York Gallery Notes</i> . Ralph Goings , "Blue GMC: A64216", acrylic on canvas, 1969, O.K. Harris Gallery (September 19 - October 10).	B, A, Abb.
	S 86 - 89	Presenting Duane Hanson . "Riot", 1968; "Bowery Bums", 1969; "Motorcyclist", 1969.	A, Abb.
Nov. – Dec. 1970	S 46	1970-1971. ...u. a. Joseph Raffael. Reese Palley, San Francisco.	A
	S 164 - 169	Glueck, Grace ; <i>From Master to Modular. New York Gallery Notes</i> . John Salt , "Arrested Auto With Decomposed Seats", oil, 1970. O.K. Harris Gallery (November 4 – December 5).	A, B, Abb.
1971			
January – February 1971		-	
March – April 1971	S 113	Photographs: Walker Evans. Robert Schoelkopf Gallery. New York	A
May – June 1971	S 40 - 53	Josephson, Marc ; <i>Warhol: The medium as cultural artefact</i> . Ab S 48: Bourdon, David ; <i>Warhol as filmmaker</i> .	B, Abb.
July – August 1971		-	
September – October 1971	S 40 - 49	Hickey, Dave ; <i>Earthscapes, Landworks and Oz</i> . Paul Staiger , "Five Trucks at the Big Rig Restaurant", acrylic on masonite, 1968.	B, Abb.
	S 50 - 57	Schwartz, Ellen ; <i>A conversation with Philip Pearlstein</i> .	B, Abb.
	S 118 - 123	Glueck, Grace ; <i>Trendless but varied, the season starts. New York - Gallery News</i> . Robert Cottingham , "Art", oil on canvas, 1971. "The shiny, surreal paintings of Robert Cottingham at the O.K. Harris Gallery (September 18 – October 9) [...]."	A, B, Abb.
	S 125	William Bailey. Robert Schoelkopf Gallery. New York. October 16 – November 4.	A
Nov. – Dec. 1971	S 120 - 122	Sobieszek, Robert ; <i>Another Look at Walker Evans</i> .	B, Abb.
	S 150 - 155	Glueck, Grace ; <i>A "New Realism" in Sculpture? New York – News</i> . John de Andrea , "Two Figures", polyester resin, 1971. O.K. Harris Gallery (November 13 – December 5). "[...] Hanson and De Andrea have worked entirely independently [...]."	B, Abb.

1972			
January – February 1972	S 29 - 41	Glueck, Grace ; <i>New York: Reviews and Previews</i> . Richard Estes , "Diner", oil 1971. "No one took much notice two years ago when the Whitney Museum fingered the movement "post-pop realism" in its ambitious exhibition "22 Realists." But now that it`s being celebrated by the Sidney Janis Gallery (January 5 – 29) in a show called "Sharp-Focus-Realism," I suppose we can finally accept it as an official trend."	B, Abb.
March – April 1972	S 56 - 61	Schjeldahl, Peter ; <i>The Rosenquist Synthesis</i> . Rosenquist at the Whitney Museum of Modern Art, N. Y., from April 11 to May 29.	B, A, Abb.
	S 116 - 121	New York Reviews, Hickey, Dave; "Sharp Focus Realism" at Janis.	
May – June 1972	S 74 - 81	Tuchman, Phyllis ; <i>Interview with George Segal</i> .	B, Abb.
July – August 1972		-	
September – October 1972	S 126	Paintings and Process: John Clem Clarke . First exhibition of paintings with related stencils. September through October. Carl Solway Gallery, Ohio.	A
Nov. – Dec. 1972	Cover	David Parrish `s "Commando 750", oil, 1972. (Detail)	
	S 31	Parrish, French & Company Inc., New York.	A
	S 32	Superlative new books for collectors: u. a. Udo Kultermann – <i>New Realism</i>	A
	S 58 - 72	Seitz, William C. ; <i>The Real and the Artificial: Painting of the New Environment</i> .	B, Abb.
	S 73 - 89	The Photo-Realists : 12 Interviews	B, Abb.
	S 90 - 97	Masheck, Joseph ; <i>Verist Sculpture: Hanson and De Andrea</i>	B, Abb.
	S 98 - 99	The Verist Sculptors: 2 Interviews	B
	S 100 - 107	Bowl, John E. ; <i>The Virtues of Soviet Realism</i> .	B
	S 114	Chuck Close , represented by Bykert Gallery, N. Y.	A
	S 115	Richard Estes & Tom Blackwell , are represented by Allan Stone Gallery, N. Y.	A
	S 129 - 137	Venice & Kassel: The Old and the New Politics. (Gertsch wird erwähnt).	B, Abb.
	S 161	"The Super-Realists" . "The ten artists, whose work are included in the Documenta portfolio [...] The ten, all of whom were invited to the Documenta 5 in Kassel, Germany, are Robert Bechtle, Robert Cottingham, Don Eddy, Ralph Goings, Franz Gertsch, Richard McLean, Stephen Posen, John Salt, Ben Schonzeit and Paul Staiger . All stones for this series of ten lithographs were drawn by the artists at the Shorewood Atelier in New York. Each lithograph is signed in pencil by the artist. Other limited edition lithographs are shown below. Robert Cottingham, "Orph".	A, Abb.

Auswertung

Erläuterung: von 1965 - 1972 wurden sämtliche Zeitschriften durchgesehen, um exemplarisch herauszufinden, wie präsent der aufkeimende Fotorealismus in der auf Amerika fokussierten Kunstzeitschrift war. Es wurde zudem auf Artikel geachtet, die sich allgemein mit realistischer Malerei auseinandersetzen (auch vergangener Perioden). Aufsätze zur Pop Art und deren Künstler wurden ebenfalls berücksichtigt, da sie als wichtige Anreger der Fotorealististen gelten. Fotorealistische Künstler sowie solche, die mit dem Fotorealismus in irgendeiner Weise in Verbindung stehen, sind in Rot hervorgehoben.			
Jahr			
1965	Kein Bericht oder Hinweis zum Fotorealismus.		
1966	Nesbitt (*1933) wird erwähnt, ein amerikanischer Künstler, der realistisch malte. Er sprach bereits von Fotografien als Skizzen, um sie für Architekturbilder zu verwenden. Bechtle oder Flack, Künstler, die frühe fotorealistische Bilder aufweisen können, werden auch in diesem Jahr nicht genannt. Rosenquist, der als bedeutender Künstler im Zusammenhang mit dem Fotorealismus gilt, wird mehrmals erwähnt.		
1967	Michelangelo Pistoletto (*1933), italienischer Maler und Aktionskünstler, ist bis 1969 in der Zeitschrift öfters vertreten. Er war kein Fotorealist, vergrößerte aber seine Fotografien von Personen auf Lebensgröße, die er dann auf einer polierten Stahlplatte befestigte. In ganz frühen Arbeiten malte er die Figuren noch. Der Betrachter, der sich selbst in der "Leinwand" spiegelt, steht einem Dualismus von fiktiver und realer Welt gegenüber. Im Zuge der São Paulo Biennale werden Morley und Nesbitt namentlich erwähnt - Abbildungen sind jedoch keine vorhanden.		
1968	Rosenquist ist wiederum präsent. Morley und Nesbitt sind in Gruppenausstellungen vorhanden und werden in Anzeigen erwähnt. Abbildungen sind keine vorhanden.		
1969	Chuck Close, Richard Estes und John Kacere - alle Fotorealisten - werden erstmals erwähnt. Sie sind in einer Gruppenausstellung vertreten. Abbildungen sind keine zu sehen. In einem Artikel zur Pop Art wird Morley erwähnt und ist mit einer Abbildung vertreten!		
1970	Bericht über Close mit mehreren Abbildungen. Bechtle wird in einer Anzeige erwähnt, ebenso Morley. In Anzeigen bzw. Berichten, jedoch mit Abbildungen, sind Estes, Goings und Salt vertreten!		
1971	Berichte über Staiger und Cottingham mit Abbildungen.		
1972	Anzeige für eine Ausstellung von John Clem Clarke sowie ein Bericht mit Abbildungen über Estes. Die Zeitschrift der Monate November und Dezember liegt ganz im Zeichen des Fotorealismus. Schon das Cover präsentiert eine Arbeit von David Parrish. Die documenta 5 machte die Stilrichtung international bekannt. Ein dazu erschienenes Portfolio wird in einer Anzeige vorgestellt. Gertsch wird erstmals namentlich erwähnt.		
Zusammenfassung: Grundsätzlich lässt sich festhalten, dass es bis 1969 keine nennenswerten Berichte zum Fotorealismus gegeben hat. 1969 erscheint erstmals eine Abbildung von Morley. Erst ab 1970 nimmt die Anzahl der Artikel und Anzeigen mit Abbildungen zu. Bis in dieses Jahr wurde, bezogen auf die Zeitschrift "Art in America", über fotorealistische Künstler und Arbeiten kaum berichtet, und das, obwohl es sich um eine amerikanische Kunstzeitschrift handelt. Aufgrund der documenta 5 befasst sich bezeichnenderweise das letzte Magazin des Jahres 1972 überwiegend mit dem Fotorealismus.			

Bibliografie

A:

Adams, Willi Paul; *Die USA im 20. Jahrhundert*. Oldenbourg Grundriss der Geschichte. Bleicken, J., Gall, L., Jakobs, H. (Hg.), Bd. 29. München: Oldenbourg 2000.

Affentranger-Kirchrath, Angelika; *Franz Gertsch. Die Magie des Realen*. Wabern, Bern/Zürich 2004.

Alberti, Leon Battista; *Della Pittura. Über die Malkunst*. Bätschmann, Oskar; Gianfreda, Sandra (Hg.). Darmstadt 2002.

Alloway, Lawrence; *Audrey Flack's Still-Life Paintings in the 1970*, in: *Breaking the Rules. Audrey Flack. A Retrospective 1950 – 1990*. Ausstellungskatalog Wight Art Gallery, UCLA, March 22 – May 17, 1992; Butler Institute of American Art, Youngstown, Ohio, June 28 – August 9, 1992; National Museum of Women in the Arts, Washington, D. C., September 29 – December 17, 1992; The J. B. Speed Art Museum, Louisville, Kentucky, January 12 – February 28, 1993. New York 1992.

Ammann, Jean-Christophe; *Realismus*, in: *documenta 5. Befragung der Realität – Bildwelten heute*. Ausstellungskatalog: **documenta GmbH** (Hg.), Kassel, 30. Juni bis 8. Oktober 1972. Neue Galerie – Schöne Aussicht; Museum Fridericianum – Friedrichsplatz. Kassel 1972.

Ammann, Jean-Christophe; *Zu „St. Guilhelm“*, in: *Franz Gertsch*. Ausstellungskatalog: Kunsthaus Zürich, 18. April – 8. Juni 1980. Zürich 1980.

Ammann, Jean-Christophe; *Für Franz Gertsch*, in: *Franz Gertsch*. Ausstellungskatalog: Kunsthaus Zürich, 18. April – 8. Juni 1980. Zürich 1980.

Ammann, Jean-Christophe; *Von der Verfeinerung der Technik zur Vergeistigung des Bildes*, in: Ronte, Dieter; *Franz Gertsch. Museum Moderner Kunst Wien* (Hg.). Bern 1986.

Andrea, John de; *John de Andrea über sein Werk*, in: *John de Andrea. Skulpturen*. Ausstellungskatalog: KunstHausWien, 10. Mai – 28. August 1994. Wien 1994.

Aristoteles; *Poetik*. Fuhrmann, Manfred (Hg.). Stuttgart 2003.

Art in America. Lipman, Jean (Hg.); O'Doherty, Brian (Hg. ab März 1971). New York 1965 – 1972.

Arthur, John; *Photo-Realism*, in: *Realism, Photorealism*. Ausstellungskatalog: Philbrook Art Center, Tulsa, Oklahoma, October 5 – November 23, 1980. Tulsa 1980.

Arthur, John; *A Conversation with Richard Estes (1977)*, in: *Richard Estes: The Urban Landscape*. Ausstellungskatalog: Museum of Fine Arts, Boston. Boston 1978.

Auping, Michael; *A Place in the Sun*, in: *Robert Bechtle: A Retrospective*. Ausstellungskatalog: San Francisco Museum of Modern Art, February 12 – June 5, 2005; Modern Art Museum of Fort Worth, June 26 – August 28, 2005. San Francisco 2005.

B:

Battcock, Gregory; *Vorbemerkung*, in: **Meisel, Louis K.;** *Fotorealismus – Die Malerei des Augenblicks*. [engl.: *Photorealism*. New York 1980]. Luzern 1989.

Baudelaire, Charles; *Lob der Schminke*, in: *Baudelaires Werke*. IV. Bd., Minden o. J.

Berg, Copy; *Foreword*, in: **Geldzahler, Henry;** *Charles Bell. The complete works - 1970 – 1990*. New York 1991.

Bertrand, Anne; *Interview mit Jean-Olivier Hucleux (between May 1998 – January 1999)*, in: *Jean-Olivier Hucleux. 1971 – 1999*. Ausstellungskatalog: Musée d'Art Contemporain de Lyon, 22. Oct. – 16. Jan. 2000. Lyon 1999.

Billeter, Erika; *Der Maler als Photograph – von der Amateuraufnahme zur Berufsphotographie*, in: **Billeter, Erika;** *Malerei und Photographie im Dialog. Von 1840 bis heute*. Bern 1977.

Billeter, Erika; *Luciano Castelli. Ein Maler träumt sich. A painter who dreams himself*. Bern 1986.

Billeter, Erika; *Franz Gertsch – ein Realist wider den Realismus*, in: *Franz Gertsch*. Ausstellungskatalog: Kunsthaus Zürich, 18. April – 8. Juni 1980. Zürich 1980.

Billeter, Erika; *Luciano Castelli. In den Rollen seines Malerlebens*, in: *Luciano Castelli. Images/Bilder 1972 – 1988*. Ausstellungskatalog: Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, 14. April – 4. Juni 1989. Lausanne 1989.

Bishop, Janet; *Robert Bechtle: Painting as we are*, in: *Robert Bechtle: A Retrospective*. Ausstellungskatalog: San Francisco Museum of Modern Art, February 12 – June 5, 2005; Modern Art Museum of Fort Worth, June 26 – August 28, 2005. San Francisco 2005.

Blaut, Julia; *James Rosenquist: Collage and the Painting of Modern Life*, in: Ausstellungskatalog: *James Rosenquist. A Retrospective*. The Menil Collection and The Museum of Fine Arts, Houston, May 17 – August 17, 2003; Solomon R. Guggenheim Museum, New York, October 16, 2003 – January 18, 2004; Guggenheim Museum Bilbao, July 2004 – October 2004. New York 2003.

Bowers, Maggie Ann; *Magic(al) Realism*. New York/London 2004.

Borch, Agnes v. der; *Zu den "Patti Smith"-Bildern*, in: *Franz Gertsch*. Ausstellungskatalog: Kunsthaus Zürich, 18. April – 8. Juni 1980. Zürich 1980.

Bosetti, Petra; *Gross, lebendig und genau*, in: *Art. Das Kunstmagazin*. Nr. 5, Mai, Hamburg 1987.

Braun, Alexander; *Franz Gertsch: "Ich bin ein ungeduldiger Mensch, der sich diszipliniert"*, in: *Kunstforum International*. **Bechthoff, Dieter (Hg.)**, Dezember 1999 – Jänner 2000, Bd. 148. Mainz 2000.

Brehm, Margrit Franziska; *Von der Gleichzeitigkeit des Verschiedenen und der Variationsbreite des Immergleichen. Zur Werkentwicklung von Chuck Close*, in: *Chuck Close Retrospektive*. **Poetter, Jochen; Friedel, Helmut (Hg.)**; Ausstellungskatalog: Kunsthalle Baden-Baden 10.4. – 22.6. 1994; Kunstbau Lenbachhaus München 12.7. – 11.9. 1994. Ostfildern-Ruit 1994.

Brockhaus Enzyklopädie in 24 Bänden. F.A. Brockhaus Mannheim (Hg.), Bd. 18. Mannheim 1992.

Brüderlin, Markus; *Roy Lichtenstein und das Kunstzitat. Pionierformen der Appropriation Art*, in: *Roy Lichtenstein. Ausstellungskatalog: Kunstforum Wien*, **Brugger, Ingried; Steininger, Florian (Hg.)**; II. Dezember 2003 – 7. März 2004. Wien 2003.

Buchsteiner, Thomas; *Kunst ist Leben und Leben ist realistisch*, in: *Duane Hanson. More than Reality*. **Buchsteiner, Thomas; Letze, Otto (Hg.)**. Ostfildern-Ruit 2001.

Bush, Martin H.; *John de Andrea*, in: *John de Andrea. Skulpturen*. Ausstellungskatalog: KunstHausWien, 10. Mai – 28. August 1994. Wien 1994.

Butin, Hubertus; *Gerhard Richter und die Reflexion der Bilder*, in: *Gerhard Richter. Editionen 1965 – 2004*. Catalogue Raisonné. Ostfildern-Ruit 2004.

C:

Canaday, John; *Introduction*, in: *Richard Estes: The Urban Landscape*. Ausstellungskatalog: Museum of Fine Arts, Boston. Boston 1978.

Capobussi, Maurizio; *Fotografieren – traditionell und digital. Motivwahl, Bildausschnitt, Licht, Beleuchtung*. **Studio Booksystem, Novara (Hg.)**. Klagenfurt 2001.

Chase, Linda; *Der Neue Realismus in Amerika*. Berlin 1973.

Chase, Linda; *The Not-So-Innocent Eye: Photorealism in Context*, in: **Meisel, Louis K.**; *Photorealism at the Millennium*. New York 2002.

Chase, Linda; McBurnett, Ted; *The Photo-Realists: 12 Interviews*. (Interview mit Robert Cottingham), in: *Art in America*. **Brian, O'Doherty (Hg.)**. New York 1972.

Chase, Linda; McBurnett, Ted (a); *The Photo-Realists: 12 Interviews*. (Interview mit Tom Blackwell), in: *Art in America*. **Brian, O'Doherty (Hg.)**. New York 1972.

Chase, Linda; McBurnett, Ted (b); *The Photo-Realists: 12 Interviews*. (Interview mit Richard Estes), in: *Art in America*. **Brian, O'Doherty (Hg.)**. New York 1972.

Chase, Linda; McBurnett, Ted (c); *The Photo-Realists: 12 Interviews*. (Interview mit Chuck Close), in: *Art in America*. **Brian, O'Doherty (Hg.)**. New York 1972.

Chase, Linda; McBurnett, Ted (d); *The Photo-Realists: 12 Interviews*. (Interview mit John Salt), in: *Art in America*. **Brian, O'Doherty (Hg.)**. New York 1972.

Chase, Linda; *Photo realism: Post-Modernist Illusionism*, in: *Art International*. **Fitzsimmons, James P. (Hg.)**; March/April 1976, Vol. XX/3-4. Lugano (CH) 1976.

Chase, Linda; *Ralph Goings*. New York 1988.

Clearwater, Bonnie; *Richard Artschwager. "Painting" Then and Now*. Ausstellungskatalog: Museum of Contemporary Art, North Miami; December 3, 2003 to February 15, 2004. North Miami 2003.

Curiger, Bice; *Mehr als nur Pinselstriche. Gespräch zwischen Chuck Close und Bice Curiger vom 21. August 2000*, in: *Parkett. Schweizer Kunstzeitschrift*. **Curiger, B.; Burckhardt, J., Graffenried, D. (Hg.)**. No. 60. Zürich 2000.

D:

Danoff, Michael; *Franz Gertsch*, in: *Parkett. Schweizer Kunstzeitschrift*. **Blum, Peter; Burckhardt, Jacqueline; Curiger, Dieter von; Graffenried, Walter (Hg.)**. No. 28. Zürich/Frankfurt/New York 1991.

Der Grosse Brockhaus; in 12 Bänden. F. A. Brockhaus. Bd. 1. Wiesbaden 1977.

Der Kunst-Brockhaus. **F. A. Brockhaus GmbH, Mannheim (Hg.)**, Bd. 10. Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich 1987.

Die Weltwoche. Unabhängige Schweizerische Umschau. **Schumacher, Karl von (Hg.)**. Zürich 1967 – 1969.

documenta 5. Befragung der Realität – Bildwelten heute. Ausstellungskatalog: **documenta GmbH (Hg.)**, Kassel, 30. Juni bis 8. Oktober 1972. Neue Galerie – Schöne Aussicht; Museum Fridericianum – Friedrichsplatz. Kassel 1972

Duden-Fremdwörterbuch. **Wissenschaftlicher Rat der Dudenreaktion (Hg.)**. Mannheim 1997.

DuMont's Künstlerlexikon: von der Antike bis zur Gegenwart. **Read, Herbert (Hg.)**. Köln 1997.

Durozoi, Gérard; *Gasiorowski, Gérard*, in: *SAUR Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*. Bd. 49. München/Leipzig 2006.

E:

Fischer Weltgeschichte; *Die Vereinigten Staaten von Amerika*. **Adams, Willi Paul (Hg.)**, Bd. 30. Frankfurt am Main 1977.

Fluck, Andreas; *„Magischer Realismus“ in der Malerei des 20. Jahrhunderts*. (Diss.). Münster 1992.

Foote, Nancy; *The Photo-Realists: 12 Interviews*. (Interview mit Don Eddy), in: *Art in America*. **Brian, O'Doherty (Hg.)**. New York 1972.

Franz Gertsch – Holzschnitte. Die Kunst liegt in der Natur. Wer sie herausreißen kann, der hat sie. Ausstellungskatalog: Kunstmuseum Bern, 1994; Kunsthalle Baden-Baden, 1994 - 1995. Baden 1994.

Frehner, Matthias; *Vom Ambiente zum Individuum: Der Patti Smith-Zyklus und das Selbstbildnis von 1980*, in: *Franz Gertsch. Die Retrospektive*. Ausstellungskatalog: museum franz gertsch, Burgdorf (Werke bis 1976) und Kunstmuseum Bern (Werke 1977 bis 2005), 13. November 2005 – 12. März 2006; Wanderausstellung (in veränderter Form). Ostfildern-Ruit 2005. **Friedman, Martin;** *Close reading: Chuck Close and the artist portrait*. **Aaronson, Deborah (Hg.)**. New York 2005.

Frisch, Max; *Tagebuch 1966 – 1971*. Frankfurt am Main 1974.

Frodl, Gerbert; *Ausschnitte aus einem Gespräch mit Franz Zadrazil am 8. März 1979*, in: *Franz Zadrazil. Ölbilder, Gouachen, Zeichnungen*. Ausstellungskatalog: Österreichische Galerie im Oberen Belvedere. Wien/München 1979.

G:

Gayford, Martin; *Malcolm Morley in Conversation with Martin Gayford. December 2000*, in: **Whitfield, Sarah;** *Malcolm Morley in Full Colour*. Ausstellungskatalog: Hayward Gallery, London, 15 June - 27 August 2001. London 2001.

Geldzahler, Henry; *Charles Bell. The complete works - 1970 – 1990*. New York 1991.

Gertsch, Franz; *Meine Strategie des Malens*, in: *Franz Gertsch*. Ausstellungskatalog: Akademie der Künste, Berlin; Kunstverein Braunschweig; Kunsthalle Düsseldorf, Palais de Beaux-Arts, Brüssel. Brüssel 1975.

Glaesemer, Jürgen; *Jürgen Glaesemer im Gespräch mit Franz Gertsch (21. Januar 1980)*, in: Ausstellungskatalog: *Franz Gertsch*. Kunsthaus Zürich, 18. April – 8. Juni 1980. Zürich 1980.

Gnann, Achim; *Zu den monumentalen Holzschnitten von Franz Gertsch*, in: *Franz Gertsch. NATURPORTRÄS. Holzschnitte und Gemälde 1986 – 2006*. Ausstellungskatalog: 20. Oktober 2006 – 7. Jänner 2007, Albertina, Wien. Wolfartshausen 2006.

Golowin, Sergius; *Die Kunst ist immer ein Ereignis*, in: *Franz Gertsch*. Ausstellungskatalog: Kunstmuseum Luzern, 20. Jänner – 5. März 1972. Luzern 1972.

Goodyear, Jr., Frank H.; *Contemporary American Realism since 1960*. Ausstellungskatalog: Pennsylvania Academy of Fine Arts, Philadelphia, September 18, 1981. Philadelphia 1981.

Gouma-Peterson, Thalia; *Introduction: Audrey Flack's symbolic Realism*, in: *Breaking the Rules. Audrey Flack. A Retrospective 1950 – 1990*. Ausstellungskatalog: Wight Art Gallery, UCLA, March 22 – May 17, 1992; Butler Institute of American Art, Youngstown, Ohio, June 28 – August 9, 1992; National Museum of Women in the Arts, Washington, D. C., September 29 – December 17, 1992; The J. B. Speed Art Museum, Louisville, Kentucky, January 12 – February 28, 1993. New York 1992.

Gouma-Peterson, Thalia (a); *Reflections in a mirror: The Self-Portraits of Audrey Flack: 1952 - 1982*, in: *Breaking the Rules. Audrey Flack. A Retrospective 1950 – 1990*. Ausstellungskatalog: New York 1992.

Gouma-Peterson, Thalia (b); *Iconic Images for a Secularized Age: 1980 – 83*, in: *Breaking the Rules. Audrey Flack. A Retrospective 1950 – 1990*. Ausstellungskatalog: New York 1992.

Gramaccini, Norberto; *Franz Gertsch – Silvia. Chronik eines Bildes*. Baden 1999.

Gramaccini, Norberto; *Die Frauenbildnisse*, in: *Franz Gertsch. Die Retrospektive*. Ausstellungskatalog: museum franz gertsch, Burgdorf (Werke bis 1976) und Kunstmuseum Bern (Werke 1977 bis 2005), 13. November 2005 – 12. März 2006; Wanderausstellung (in veränderter Form). Ostfildern-Ruit 2005.

Gugg, Anton; *Die Masken der Städte*, in: *Franz Zadrazil. Wien-Bilder 1968 – 1993*. Sonderausstellung. Historisches Museum der Stadt Wien, 25. November 1993 – 13. Februar 1994. Wien 1993.

Gustave Courbet. en revoltör lanseerart sitt verk. Ausstellungskatalog: Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, 21. november 1998 – 7. mars 1999; Nationalmuseum, Stockholm 26. mars – 30. maj 1999. Stockholm 1999.

H:

Haneborger, Lübbert R.; *Aus nächster Nähe – Zur Entstehung und Entwicklung der Bildform bei Franz Gertsch*. (Diss.). Oldenburg 2004.

Hartley, Keith; *Die Darstellung des Menschen in der Kunst Duane Hansons*, in: *Duane Hanson. More than Reality*. **Buchsteiner, Thomas; Letze, Otto** (Hg.). Ostfildern-Ruit 2001.

Helpenstein, Josef; *(ohne Titel)*, in: *Franz Gertsch – Holzschnitte. Die Kunst liegt in der Natur. Wer sie herausreißen kann, der hat sie*. Ausstellungskatalog: Kunstmuseum Bern, 1994; Kunsthalle Baden – Baden 1994 - 1995. Baden 1994.

Herdning, Klaus; *Realismus – Eine Frage des Ziels*, in: **Schneede, Uwe M.;** *Als guter Realist muß ich alles erfinden. Internationaler Realismus heute*. Ausstellungskatalog: Kunstverein und Kunsthau Hamburg, 4. November 1978 bis 7. Jänner 1979; Badischer Kunstverein Karlsruhe, 21. Jänner bis 4. März 1979. Hamburg 1978.

Hills, Patricia; *The Person, the Studio, the World: Audrey Flack in the 1960s*, in: *Breaking the Rules. Audrey Flack. A Retrospective 1950 – 1990*. Ausstellungskatalog: Wight Art Gallery, UCLA, March 22 – May 17, 1992; Butler Institute of American Art, Youngstown, Ohio, June 28 – August 9, 1992; National Museum of Women in the Arts, Washington, D. C., September 29 – December 17, 1992; The J. B. Speed Art Museum, Louisville, Kentucky, January 12 – February 28, 1993. New York 1992.

Huber, Carlo; *Franz Gertsch und die Wirklichkeit*, in: *Franz Gertsch*. Ausstellungskatalog: Kunstmuseum Luzern, 20. Jänner bis 5. März 1972. Luzern 1972.

J:

Jäger, Joachim; *Bohemian Rhapsody*, in: *Franz Gertsch. Die Retrospektive*. Ausstellungskatalog: museum franz gertsch, Burgdorf (Werke bis 1976) und Kunstmuseum Bern (Werke 1977 bis 2005), 13. November 2005 – 12. März 2006; Wanderausstellung (in veränderter Form). Ostfildern-Ruit 2005.

Juncosa, Enrique; *Malcolm Morley oder die Malerei als Abenteuer*, in: *Parkett*. **Curiger, Bice; Burckhardt, Jacqueline; Graffenried, Dieter von** (Hg.); Nr. 53. Zürich 1998.

K:

Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst. **Romain, Lothar; Bluemler, Detlef** (Hg.), Ausgabe 31, Heft 17. München 1995.

Kultermann, Udo; *Radikaler Realismus*. Tübingen 1972.

Kultermann, Udo; *Das Ideal und die Wirklichkeit. Zum Werk von John de Andrea: 1970 – 1993*, in: *John de Andrea. Skulpturen*. Ausstellungskatalog: KunstHausWien, 10. Mai – 28. August 1994. Wien 1994.

L:

Lamagna, Carlo M.; *Tom Blackwell's New Paintings*, in: *Art International*. Fitzsimmons, James (Hg.); Volume XX/10., Dezember 1976. Lugano 1976.

Leary, Timothy; *Timothy Leary über Franz Gertsch*, in: *Franz Gertsch*. Ausstellungskatalog: Kunstmuseum Luzern, 20. Jänner – 5. März 1972. Luzern 1972.

Lindey, Christine; *Superrealist Painting & Sculpture*. London 1980.

Lobel, Michael; *Rosenquists Handwerk. Die Malerei und die Grenzen des maschinell Machbaren*, in: *Parkett*. Schweizer Kunstzeitschrift; **Curiger, B.; Blum, P.; Burchhardt, J.** (Hg. u. a.); No. 58. Zürich/Frankfurt/New York 2000.

Loock, Ulrich; *Die Grossformate 1971/72*, in: *Franz Gertsch. Die Retrospektive*. Ausstellungskatalog: museum franz gertsch, Burgdorf (Werke bis 1976) und Kunstmuseum Bern (Werke 1977 bis 2005), 13. November 2005 – 12. März 2006; Wanderausstellung (in veränderter Form). Ostfildern-Ruit 2005.

Lucie-Smith, Edward; *Super Realism*. New York/Oxford 1979.

M:

Meisel, Louis K.; *Fotorealismus. Die Malerei des Augenblicks*. Luzern 1989. (engl. Ausgabe: *Photorealism*. New York 1980.)

Meisel, Louis K.; *Photorealism since 1980*. New York 1993.

Meisel, Louis K.; *Photorealism at the Millennium*. New York 2002.

Morley, Malcolm; *Über Malerei*, in: *Parkett*. **Curiger, Bice; Burckhardt, Jacqueline; Graffenried, Dieter von** (Hg.); Nr. 53. Zürich 1998.

N:

Neue Jerusalemer Bibel. Einheitsübersetzung mit dem Kommentar der Jerusalemer Bibel. **Deissler, Alfons; Vögtle, Anton; Nützel, Johannes** (Hg.). Freiburg im Breisgau 1985.

Nerdinger, Friedmann W.; *Die McDonald's Story*, in: *Die Kunst zu werben. Das Jahrhundert der Reklame*. Ausstellungskatalog: Münchner Stadtmuseum, 15. März – 30. Juni 1996; Altonaer Museum in Hamburg, 18. September 1996 – 12. Jänner 1997. Köln 1996.

Neysters, Silvia; *Die theoretischen Grundlagen der Malerei des Amerikanischen Fotorealismus*. (Diss.). Bochum 1979.

O:

O'Doherty, Brian; *The Photo-Realists: 12 Interviews*. (Interview mit Robert Bechtle), in: *Art in America*. **Brian, O'Doherty (Hg.)**. New York 1972.

O'Doherty (a), Brian; *The Photo-Realists: 12 Interviews*. (Interview mit Richard McLean), in: *Art in America*. **Brian, O'Doherty (Hg.)**. New York 1972.

O'Doherty (b), Brian; *The Photo-Realists: 12 Interviews*. (Interview mit Ralph Goings), in: *Art in America*. **Brian, O'Doherty (Hg.)**. New York 1972.

Osterwold, Tilman; *Pop Art*. Köln 2003.

P:

Perreault, John; *Richard Estes*, in: **Meisel, Louis K.;** *Richard Estes. The Complete Paintings 1966 – 1985*. New York 1986.

Peyton, Elizabeth; *Von Gesichtern. Chuck Close im Gespräch mit Elisabeth Peyton – 3. Oktober 2000*, New York, in: **Parkett, Curiger, B.; Burckhardt, J., Graffenried, D. (Hg.)**, No. 60. Zürich 2000.

Plinius Secundus, Gaius; *Naturkunde*. Band XXXV. **König, Roderich (Hg.)**. Düsseldorf/Zürich 1997.

Poetter, Jochen; *Vom Äußeren des Menschen ins Innere der Malerei*, in: *Chuck Close Retrospektive*. **Poetter, Jochen; Friedel, Helmut (Hg.)**, Ausstellungskatalog: Kunsthalle Baden-Baden 10.4. – 22.6. 1994; Kunstbau Lenbachhaus München 12.7. – 11.9. 1994. Ostfildern-Ruit 1994.

Poetter, Jochen; Brehm, Margit; *Gespräch mit Franz Gertsch*, in: *Franz Gertsch – Holzschnitte. Die Kunst liegt in der Natur. Wer sie herausreißen kann, der hat sie*. Ausstellungskatalog: Kunstmuseum Bern 1994; Kunsthalle Baden – Baden 1994 - 1995. Baden 1994.

Pollock, Duncan; *The Verist Sculptors: 2 Interviews* (Interview mit John de Andrea), in: *Art in America*. **Brian, O'Doherty (Hg.)**. New York 1972.

R:

Real, Really Real, Super Real. Directions in Contemporary American Realism. **Kendall, Aubyn (Hg.)**; Organized by San Antonio Museum Association, Ausstellungskatalog: San Antonio Museum of Art, San Antonio, Texas 1. März – 26. April 1981; Indianapolis Museum of Art, Indianapolis, Indiana 19. Mai – 28. Juni 1981; Tucson Museum of Art, Tucson, Arizona 19. Juli – 26. August 1981; Museum of Art, Carnegie Institute Pittsburgh, Pennsylvania 24. Oktober – 3. Jänner 1982. Texas 1981.

Richter, Gerhard; *Text, Schriften und Interviews*. Frankfurt am Main/Leipzig 1993.

Riese, Brigitte; *Seemanns kleines Kunstlexikon*. Leipzig 2000.

Ronte, Dieter; *Franz Gertsch*. Museum Moderner Kunst Wien (Hg.). Bern 1986.

Ruhrberg, Karl; *Malerei*, in: *Kunst des 20. Jahrhunderts*. **Walther, Ingo F. (Hg.)**. Köln 2000.

Rye, Marilyn; Zander, William; *Icons of the 1960s*, in: **Cross, Mary (Hg.);** *A century of American Icons. 100 Products and Slogans from the 20th-century consumer culture*. Westport/Connecticut/London 2002.

S:

Sachsse, Rolf; *Fotografie. Vom technischen Bildmittel zur Krise der Repräsentation*. Köln 2003.

Sager, Peter; *Neue Formen des Realismus. Kunst zwischen Illusion und Wirklichkeit*. Köln 1973.

Schmidt, Georg; *Naturalismus und Realismus*, in: *Martin Heidegger zum siebzigsten Geburtstag*. **Neske, Günther (Hg.);** Festschrift. Pfullingen 1959.

Schmied, Wieland; *Malerei nach 1945. In Deutschland, Österreich und der Schweiz*. Frankfurt am Main/Wien/Berlin 1974.

Schmoll gen. Eisenwerth, J. A.; *Malerei nach Fotografie*, in: Ausstellungskatalog. *Malerei nach Fotografie. Von der Camera Obscura bis zur Pop Art*. Münchner Stadtmuseum, 8. September – 8. November 1970. München 1971.

Schmoll gen. Eisenwerth, J. A.; *Zur Vor- und Frühgeschichte der Photographie in ihrem Verhältnis zur Malerei*, in: **Billeter, Erika;** *Malerei und Photographie im Dialog. Von 1840 bis heute*. Bern 1977.

Schmoll gen. Eisenwerth, J.A.; *Realistische Malerei und Fotorealismus*, in: *Kunstchronik. Monatsschrift für Kunstwissenschaft, Museumswesen und Denkmalpflege. Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München (Hg.)*, 27. Jg., Heft 1. München 1974.

Schneede, Uwe M.; *Als guter Realist muß ich alles erfinden. Internationaler Realismus heute*. Ausstellungskatalog: Kunstverein und Kunsthau Hamburg, 4. November 1978 bis 7. Jänner 1979; Badischer Kunstverein Karlsruhe, 21. Jänner bis 4. März 1979. Hamburg 1978.

Schneider, Norbert; *Vermeer. 1632-1675. Verhüllung der Gefühle*. Köln 2006.

Schrage, Dieter; *Pop Art und ihre Dingwelt*, in: *Macht der Dinge. Nouveau Réalisme, Pop Art, Hyperrealismus*. Ausstellungskatalog: Das Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien in der Stadtgalerie Klagenfurt, 30. März 2001 – 30. Juli 2001. Wien 2001.

Schröder, Klaus Albrecht; *Bilder vom ungelebten Leben. Zur Idyllik im Werk von Franz Zadrazil*, in: *Die lädierte Welt. Realismus & Realismen in Österreich*. **Kunstforum Länderbank (Hg.);** Ausstellungskatalog: Kunstforum Länderbank Wien, 14. Mai – 26. Juli 1987; Musée d'Ixelles, Brüssel, 18. September – 13. Dezember 1987. Wien 1987.

Schwarze, Dirk; *Meilensteine: 50 Jahre documenta. Kunstwerke und Künstler*. Berlin 2005.

Seitz, William C.; *The Real and the Artificial: Painting of the New Environment*, in: *Art in America*. **Brian, O'Doherty (Hg.)**. New York 1972.

Shiff, Richard; *Raster + Vektor = Animation im Quadrat*, in: *Parkett*. **Curiger, B.; Burckhardt, J., Graffenried, D. (Hg.)**, No. 60. Zürich 2000.

Skreiner, Wilfried; *Medien und Methoden*, in: *Urs Lüthi. Bilder 1977 – 1980*. Ausstellungskatalog: Neue Galerie Graz, 13. November – 7. Dezember 1980. Graz 1980.

Spieler, Reinhard; *Einblick und Ausblick. Das museum franz gertsch*, in: *museum franz gertsch. Das Buch zum Museum*. Bern 2002.

Spieler, Reinhard; *Aufbruch und Neubeginn 1969/70*, in: *Franz Gertsch. Die Retrospektive*. Ausstellungskatalog: museum franz gertsch, Burgdorf (Werke bis 1976) und Kunstmuseum Bern (Werke 1977 bis 2005), 13. November 2005 – 12. März 2006; Wanderausstellung (in veränderter Form). Ostfildern-Ruit 2005.

Spieler, Reinhard; *Von Gräsern und Menschen. Zu den späten Bildern von Franz Gertsch*, in: *Franz Gertsch. NATURPORTRÄS. Holzschnitte und Gemälde 1986 – 2006*. Ausstellungskatalog: 20. Oktober 2006 – 7. Jänner 2007, Albertina, Wien. Wolftratshausen 2006.

Sterk, Harald; *Franz Zadrazil*, in: *Franz Zadrazil. Ölbilder, Gouachen, Zeichnungen*. Ausstellungskatalog; Österreichische Galerie im Oberen Belvedere. Wien/München 1979.

Storr, Robert; *Interview with Chuck Close (April 1997)*, in: *Chuck Close*. Ausstellungskatalog: The Museum of Modern Art, New York, February 26 – May 26, 1998; Museum of Contemporary Art, Chicago, June 20 – September 13, 1998; Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D.C., October 15, 1998 – January 10, 1999; Seattle Art Museum, February – May 1999. New York 1998.

Stuffmann, Margret; Tanner, Paul; *Aus einem Gespräch mit Franz Gertsch (7. Mai 1993)*, in: *Franz Gertsch. Landschaften*. Ausstellungskatalog: Graphische Sammlung der ETH Zürich, 2. Juni – 16. Juli 1993; Städtische Galerie am Städelchen Kunstinstitut, 10. Juni – 8. August 1993. Frankfurt am Main 1993.

Szeemann, Harald; *Für die Naturalisten ist er zu romantisch, für die Romantiker zu naturalistisch*, in: *Franz Gertsch*. Ausstellungskatalog: Akademie der Künste, Berlin; Kunstverein Braunschweig; Kunsthalle Düsseldorf, Palais de Beaux-Arts, Brüssel. Brüssel 1975.

Sullivan, Edward J.; *Interview with Claudio Bravo*, in: *Claudio Bravo: Painter and Draftsman*. Ausstellungskatalog: ELVEHJEM Museum of Art, Wisconsin, Aug. 29 – Oct. 18, 1987; Meadows Museum, Oct. 29 – Dez. 13, 1987; Duke University Museum of Art, Jan. 29 – March 27, 1988. Wisconsin 1987.

T:

Tanner, Paul; *Vom Ereignisbild zur Landschaft*, in: *Franz Gertsch. Landschaften*. Ausstellungskatalog: Graphische Sammlung der ETH Zürich, 2. Juni – 16. Juli 1993; Städtische Galerie am Städelchen Kunstinstitut, 10. Juni – 8. August 1993. Frankfurt am Main 1993.

Thomas, Karin; *Zur Definition der Pop Art*, in: **Pierre, Jose;** *DuMont's kleines Lexikon der Pop Art*. Köln 1978.

Tombs Curtis, Seng-gye; Hunt, Christopher; *DuMont's Handbuch der Spritzpistolen-Technik. Entwicklung und Anwendung in Kunst und Werbung*. Köln 1983.

V:

Veigl, Hans; *Die 50er und 60er Jahre. Geplantes Glück zwischen Motorroller und Minirock.* Wien 1996.

Vitali, Samuel; *Gertsch vor Gertsch oder: Der lange Weg auf den Monte Lema. Das Frühwerk vor 1969 – eine Bestandsaufnahme*, in: *Franz Gertsch. Die Retrospektive*. Ausstellungskatalog: museum franz gertsch, Burgdorf (Werke bis 1976) und Kunstmuseum Bern (Werke 1977 bis 2005), 13. November 2005 – 12. März 2006; Wanderausstellung (in veränderter Form). Ostfildern-Ruit 2005.

W:

Weltgeschichte des 20. Jahrhunderts. Haeberli, W., Sieber, E., Gruner E. (Hg.). Zürich 1997.

Weinberg, Jonathan; *Photographic guilt: The Painter and the Camera*, in: *Robert Bechtle: A Retrospective*. Ausstellungskatalog: San Francisco Museum of Modern Art, February 12 – June 5, 2005; Modern Art Museum of Fort Worth, June 26 – August 28 2005. San Francisco 2005.

Whitfield, Sarah; *Malcolm Morley in Full Colour*. Ausstellungskatalog: Hayward Gallery, London, 15 June - 27 August 2001. London 2001.

Z:

Zacharias, Thomas; *James Rosenquist*, in: *Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*. Romain, Lothar, Bluemler, Detlef (Hg.), Ausgabe 48, Heft 32. München 1999.

Zadrazil, Franz; *Anker der Erinnerung*, in: *Franz Zadrazil. Wien-Bilder 1968 – 1993*. Sonderausstellung. Historisches Museum der Stadt Wien, 25. November 1993 – 13. Februar 1994. Wien 1993.

Elektronische Quellen:

© *Duden - Das Synonymwörterbuch*, 4. Aufl. Mannheim 2007 [CD-ROM].

Wehrli, Peter K.; „...die wirkliche Wirklichkeit.“ *Der Künstler Franz Gertsch*. Filmbericht. Schweizer Fernsehen DRS und 3Sat, Zürich 2002. (Video im MUMOK gesehen, 9. Februar 2007.)

Informationen aus dem Internet:

http://de.wikipedia.org/wiki/Camera_obscura

http://en.wikipedia.org/wiki/Benjamin_Day

http://en.wikipedia.org/wiki/Benday_dots

http://wikipedia.org/wiki/Tilla_Durieux

<http://www.madame-tussauds.co.uk/history.htm>

<http://raggedyann-museum.org>

<http://www.airstream.com/company/index.html>

<http://www.artnet.com/magazine/features/vongrasenabb/vongrasenabb4-11-05.asp>

Abbildungsverzeichnis

Abbildungen: Malerei

Abb. S. 2: Franz Gertsch, Aelggi Alp, 1971, Dispersion auf ungründertem Halbleinen, 350 x 525 cm, Kunstmuseum Bern (Dauerleihgabe aus Schweizer Privatbesitz; 2005); *Franz Gertsch. Die Retrospektive*. Ausstellungskatalog: museum franz gertsch und Kunstmuseum Bern, 13. November 2005 – 12. März 2006; Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen, 8. April – 25. Juni 2006; Kunsthalle Tübingen, 15. Juli – 1. Oktober 2006, Ostfildern-Ruit 2005, S. 222.

Abb. 1: **Affentranger-Kirchrath, Angelika**; *Franz Gertsch. Die Magie des Realen*. Wabern, Bern/Zürich 2004, S. 57.

Abb. 2: **Billeter, Erika**; *Der Maler als Photograph – von der Amateuraufnahme zur Berufsphotographie*, in: **Billeter, Erika**; *Malerei und Photographie im Dialog. Von 1840 bis heute*. Bern 1977, S. 12.

Abb. 3, 3a: *Malerei nach Fotografie. Von der Camera Obscura bis zur Pop Art*. Ausstellungskatalog: Münchner Stadtmuseum, 8. September – 8. November 1970. München 1971, S. 34.

Abb. 4: **Schneede, Uwe M.**; *Als guter Realist muß ich alles erfinden. Internationaler Realismus heute*. Ausstellungskatalog: Kunstverein und Kunsthau Hamburg, 4. November 1978 bis 7. Jänner 1979; Badischer Kunstverein Karlsruhe, 21. Jänner bis 4. März 1979. Hamburg 1978, S. 16.

Abb. 5: **Osterwold, Tilman**; *Pop Art*. Köln 2003, S. 65.

Abb. 6: *Roy Lichtenstein*. Ausstellungskatalog: **The Solomon R. Guggenheim Foundation (Hg.)**; Solomon R. Guggenheim Museum, New York, October 8, 1993 – January 16, 1994; The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, January 30 – April 3, 1994; The Montreal Museum of Fine Arts, May 26 – September 5, 1994. New York 1993, S. 38.

Abb. 7 - 8: wie Abb. 6, S. 37.

Abb. 9: *James Rosenquist. A Retrospective*. Ausstellungskatalog: The Menil Collection and The Museum of Fine Art, Houston, May 17 – August 17, 2003; Solomon R. Guggenheim Museum New York, October 16, 2003 – January 18, 2004; Guggenheim Museum Bilbao, July 2004 – October 2004. New York 2003, S. 374.

Abb. 10: wie Abb. 9, S. 69.

Abb. 11: wie Abb. 9, S. 16.

Abb. 12: wie Abb. 9, S. 299.

Abb. 13: wie Abb. 9, S. 75.

Abb. 14: wie Abb. 9, S. 285.

Abb. 15: wie Abb. 9, S. 28.

Abb. 16: *documenta 5. Befragung der Realität – Bildwelten heute*. Ausstellungskatalog: **documenta GmbH (Hg.)**, Kassel, 30. Juni bis 8. Oktober 1972. Neue Galerie – Schöne Aussicht; Museum Fridericianum – Friedrichsplatz. Kassel 1972, S. 9.

Abb. 17: **Butin, Hubertus; Gronert, Stefan; Gerhard Richter. Editionen 1965 – 2004**. *Catalogue Raisonné*. Ostfildern-Ruit 2004, S. 55.

Abb. 18: *Realism, Photorealism*. Ausstellungskatalog: Philbrook Art Center, Tulsa, Oklahoma, October 5 – November 23, 1980. Tulsa 1980, S. 55.

Abb. 19: *Gérard Gasiorowski. C'est à vous, Monsieur Gasiorowski*. Ausstellungskatalog: Centres Georges Pompidou, 8. März - 29. Mai 1995. Paris 1995, S. 120.

Abb. 20: wie Abb. 19, S. 117.

Abb. 21: *Jean Olivier Hucleux 1971-1999*. Ausstellungskatalog: Musée d'Art Contemporain de Lyon 22. Oktober 1999 - 16. Jänner 2000. Lyon 1999, S. 68.

Abb. 22: wie Abb. 21, S. 84.

Abb. 23: wie Abb. 21, S. 126.

Abb. 24: wie Abb. 21, S. 155.

Abb. 25: Postkartenbuch zu der Sonderausstellung: *Franz Zadrazil*. Historisches Museum der Stadt Wien. Wien 1993.

Abb. 26: **Meisel, Louis K.; Richard Estes. The Complete Paintings 1966 - 1985**. New York 1986, S. 50.

Abb. 27a - b: *Franz Zadrazil. Ölbilder, Gouachen, Zeichnungen*. Ausstellungskatalog: Österreichische Galerie im Oberen Belvedere, Wien/München 1979, S. 16.

Abb. 28: wie Abb. 27, o. S.

Abb. 29: wie Abb. 27, o. S.

Abb. 30: wie Abb. 25, o. S.

Abb. 31: wie Abb. 25, o. S.

Abb. 32: **Whitfield, Sarah; Malcolm Morley in Full Colour**. Ausstellungskatalog: Hayward Gallery, London, 15 June - 27 August 2001. London 2001, S. 2.

Abb. 33: wie Abb. 32, S. 17.

Abb. 34: **Clearwater, Bonnie; Richard Artschwager. "Painting" Then and Now**. Ausstellungskatalog: Museum of Contemporary Art, North Miami; December 3, 2003 to February 15, 2004. North Miami 2003, S. 15.

- Abb. 35 – 36: wie Abb. 34, o. S. Abb. 1
 Abb. 37: wie Abb. 32, S. 29.
 Abb. 38 – 39: wie Abb. 32, S. 42.
 Abb. 40: wie Abb. 32, S. 45.
 Abb. 41: *Macht der Dinge. Nouveau Réalisme, Pop Art, Hyperrealismus*. Ausstellungskatalog: Das Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien in der Stadtgalerie Klagenfurt, 30. März 2001 – 30. Juli 2001. Wien 2001, S. 123.
 Abb. 42: wie Abb. 32, S. 41.
 Abb. 43: wie Abb. 32, S. 43.
 Abb. 44: wie Abb. 32, S. 46.
 Abb. 45: **Lindey, Christine**; *Superrealist Painting & Sculpture*. London 1980, S. 47.
 Abb. 46 – 47: wie Abb. 32, S. 61.
 Abb. 48: wie Abb. 32, S. 89.
 Abb. 49: **Parkett, Curiger, Bice; Burckhardt, Jacqueline; Graffenried, Dieter von (Hg.)**; Nr. 53. Zürich 1998, S. 71.
 Abb. 50: wie Abb. 49, S. 66.
 Abb. 51: wie Abb. 32, S. 118.
 Abb. 52: **Meisel, Louis K.**; *Photorealism since 1980*. New York 1993, S. 31.
 Abb. 53: **Robert Bechtle: A Retrospective**. Ausstellungskatalog: San Francisco Museum of Modern Art, February 12 – June 5, 2005; Modern Art Museum of Fort Worth, June 26 – August 28 2005. San Francisco 2005, S. 28.
 Abb. 54: wie Abb. 53, o. S., Tafel 1.
 Abb. 55: **Meisel, Louis K.**; *Photorealism at the Millennium*. New York 2002, S. 49.
 Abb. 56: wie Abb. 53, o. S., Abb. 9.
 Abb. 57a – b: wie Abb. 53, S. 191.
 Abb. 58: wie Abb. 53, S. 38.
 Abb. 59: wie Abb. 45, S. 53.
 Abb. 60: wie Abb. 53, S. 47.
 Abb. 61: wie Abb. 53, o. S., Tafel 12.
 Abb. 62: wie Abb. 53, S. 24.
 Abb. 63: wie Abb. 53, o. S., Abb. 31.
 Abb. 64: wie Abb. 45, S. 54.
 Abb. 65: wie Abb. 45, S. 55.
 Abb. 66: wie Abb. 53, S. 56.
 Abb. 67: wie Abb. 55, S. 39.
 Abb. 68: **Meisel, Louis K.**; *Fotorealismus. Die Malerei des Augenblicks*. Luzern 1989, S. 35.
 Abb. 69: wie Abb. 68, S. 49.
 Abb. 70: wie Abb. 68, S. 35.
 Abb. 71: wie Abb. 52, S. 33.
 Abb. 72: wie Abb. 55, S. 40.
 Abb. 73: wie Abb. 52, S. 31.
 Abb. 74: wie Abb. 53, o. S., Abb. 17.
 Abb. 75: wie Abb. 53, o. S., Tafel 29.
 Abb. 76: wie Abb. 53, o. S. Abb. 39.
 Abb. 77: wie Abb. 53, o. S. Abb. 57.
 Abb. 78: wie Abb. 53, S. 31.
 Abb. 79: **Renner, Rolf Günter**; *Edward Hopper 1882 – 1967. Transformation des Realen*. Köln 2003, S. 70.
 Abb. 80: **Herzog, Günter**; *Anton Räderscheidt*, Köln 1991, S. 20.
 Abb. 81: wie Abb. 53, o. S., Abb. 84.
 Abb. 82: wie Abb. 53, o. S., Abb. 51.
 Abb. 83: wie Abb. 53, o. S., Abb. 48.
 Abb. 84: wie Abb. 55, S. 48.
 Abb. 85: wie Abb. 52, S. 43.
 Abb. 86: **Geldzahler, Henry**; *Charles Bell. The complete works – 1970 – 1990*. New York 1991, S. 36.
 Abb. 87: wie Abb. 68, S. 78.
 Abb. 88: wie Abb. 55, S. 56.
 Abb. 89 – 90: **Goodyear, Jr., Frank H.**; *Contemporary American Realism since 1960*. Ausstellungskatalog: Pennsylvania Academy of Fine Arts, Philadelphia, September 18, 1981. Philadelphia 1981, S. 65.
 Abb. 91: wie Abb. 68, S. 72.
 Abb. 92: wie Abb. 68, S. 67.
 Abb. 93: wie Abb. 68, S. 69.
 Abb. 94: wie Abb. 86, S. 57.
 Abb. 95: wie Abb. 86, S. 84.
 Abb. 96: wie Abb. 68, S. 80.
 Abb. 97: wie Abb. 86, S. 20.
 Abb. 98: wie Abb. 52, S. 48.
 Abb. 99: wie Abb. 86, S. 79.
 Abb. 100: wie Abb. 86, S. 90.
 Abb. 101: wie Abb. 86, S. 96.
 Abb. 102: wie Abb. 68, S. 61.
 Abb. 103: wie Abb. 52, S. 52.
 Abb. 104: wie Abb. 86, S. 90.
 Abb. 105: wie Abb. 86, S. 94.
 Abb. 106: wie Abb. 68, S. 62.
 Abb. 107: wie Abb. 86, S. 108.
 Abb. 108: wie Abb. 86, S. 109.
 Abb. 109: wie Abb. 86, S. 101.
 Abb. 110: wie Abb. 86, S. 135.
 Abb. 111: wie Abb. 86, S. 115.
 Abb. 112: wie Abb. 86, S. 114.
 Abb. 113: wie Abb. 86, S. 124 – 125.
 Abb. 114: wie Abb. 86, S. 133.
 Abb. 115: wie Abb. 55, S. 55.
 Abb. 116: wie Abb. 52, S. 77.
 Abb. 117: wie Abb. 68, S. 93.
 Abb. 118: wie Abb. 68, S. 94.
 Abb. 119: wie Abb. 68, S. 99.
 Abb. 120: *Real, Really Real, Super Real. Directions in Contemporary American Realism*. **Kendall, Aubyn (Hg.)**; Organized by San Antonio Museum Association, Ausstellungskatalog: San Antonio Museum of Art, San Antonio, Texas 1. März – 26. April 1981; Indianapolis Museum of Art, Indianapolis, Indiana 19. Mai – 28. Juni 1981; Tucson Museum of Art, Tucson, Arizona 19. Juli – 26. August 1981; Museum of Art, Carnegie Institute Pittsburgh, Pennsylvania 24. Oktober – 3. Jänner 1982. Texas 1981, S. 119.

- Abb. 121: wie Abb. 120, S. 133.
 Abb. 122: wie Abb. 68, S. 319.
 Abb. 123: wie Abb. 68, S. 101.
 Abb. 124 - 126: wie Abb. 68, S. 100.
 Abb. 127: wie Abb. 45, S. 102.
 Abb. 128: wie Abb. 68, S. 103.
 Abb. 129: wie Abb. 68, S. 102.
 Abb. 130: wie Abb. 55, S. 59.
 Abb. 131: wie Abb. 52, S. 81.
 Abb. 132: wie Abb. 55, S. 59.
 Abb. 133: wie Abb. 55, S. 63.
 Abb. 134: wie Abb. 52, S. 92.
 Abb. 135: wie Abb. 52, S. 85.
 Abb. 136: wie Abb. 68, S. 102.
 Abb. 137: wie Abb. 52, S. 77.
 Abb. 138: wie Abb. 52, S. 77.
 Abb. 139: *Chuck Close*. Ausstellungskatalog: The Museum of Modern Art, New York, February 26 – May 26, 1998; Museum of Contemporary Art, Chicago, June 20 – September 13, 1998; Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, D.C., October 15, 1998 – January 10, 1999; Seattle Art Museum, February – May 1999. New York 1998, S. 211.
 Abb. 140: **Friedman, Martin**; *Close Reading. Chuck Close and the Art of the Self-Portrait*. New York 2005, S. 37.
 Abb. 141: wie Abb. 140, S. 51.
 Abb. 142: wie Abb. 140, S. 50.
 Abb. 143: Detail zu Abb. 141.
 Abb. 144: wie Abb. 140, S. 14.
 Abb. 145: wie Abb. 140, S. 92.
 Abb. 146 - 147: wie Abb. 140, S. 93.
 Abb. 148: wie Abb. 41, S. 73.
 Abb. 149: wie Abb. 140, S. 153.
 Abb. 150: wie Abb. 139, S. 108.
 Abb. 151: wie Abb. 139, S. 113.
 Abb. 152: wie Abb. 139, S. 109.
 Abb. 153: wie Abb. 139, S. 112.
 Abb. 154: wie Abb. 139, S. 111.
 Abb. 155: *The portraits speak: Chuck Close in conversation with 27 of his subjects*. **Kesten, Joanne (Hg.)**, New York 1997, o. S.
 Abb. 156: wie Abb. 139, S. 110.
 Abb. 157: wie Abb. 139, S. 207.
 Abb. 158: wie Abb. 139, S. 44.
 Abb. 159: Detail zu 153.
 Abb. 160: *The Photo-Realists: 12 Interviews*. (Interview mit John Salt), in: *Art in America*. **Brian, O'Doherty (Hg.)**, New York 1972, S. 77.
 Abb. 161: wie Abb. 155, o. S.
 Abb. 162: wie Abb. 45, S. 58.
 Abb. 163: wie Abb. 68, S. 125.
 Abb. 164: wie Abb. 68, S. 123.
 Abb. 165: wie Abb. 139, S. 114.
 Abb. 166: wie Abb. 139, S. 115.
 Abb. 167: wie Abb. 52, S. 115.
 Abb. 168: wie Abb. 52, S. 114.
 Abb. 169: wie Abb. 52, S. 114.
 Abb. 170: wie Abb. 52, S. 114.
 Abb. 171: wie Abb. 52, S. 114.
 Abb. 172 - 173: wie Abb. 139, S. 122.
 Abb. 174 - 175: wie Abb. 139, S. 123.
 Abb. 176: *Chuck Close Retrospektive*. Ausstellungskatalog: **Poetter, Jochen; Friedel, Helmut (Hg.)**, Kunsthalle Baden-Baden 10.4. – 22.6. 1994; Kunstbau Lenbachhaus München 12.7. – 11.9. 1994. Ostfildern-Ruit 1994, S. 125.
 Abb. 177: wie Abb. 176, S. 39.
 Abb. 178: wie Abb. 139, S. 209.
 Abb. 179: wie Abb. 52, S. 95.
 Abb. 180: **Sultan, Terrie**; *Chuck Close Prints. Process and Collaboration*. Ausstellungskatalog: for Blaffer Gallery, the Art Museum of the University of Houston. Wanderausstellung (bis April 2007). Houston 2003, S. 63.
 Abb. 181: wie Abb. 140, S. 110.
 Abb. 182: wie Abb. 140, S. 111.
 Abb. 183 - 184: wie Abb. 180, S. 66.
 Abb. 185: wie Abb. 180, S. 67.
 Abb. 186: wie Abb. 176, S. 88.
 Abb. 187: wie Abb. 176, S. 121.
 Abb. 188: wie Abb. 176, S. 147.
 Abb. 189: wie Abb. 140, S. 200.
 Abb. 190: wie Abb. 139, S. 189.
 Abb. 191 - 192: wie Abb. 139, S. 184.
 Abb. 193: wie Abb. 140, S. 152.
 Abb. 194 - 195: wie Abb. 176, S. 92.
 Abb. 196: wie Abb. 140, S. 147.
 Abb. 197: wie Abb. 140, S. 146.
 Abb. 198: wie Abb. 140, S. 148.
 Abb. 199: wie Abb. 52, S. 116.
 Abb. 200: wie Abb. 180, S. 87.
 Abb. 201: wie Abb. 176, S. 77.
 Abb. 202: wie Abb. 180, S. 122.
 Abb. 203: wie Abb. 180, S. 123.
 Abb. 204: wie Abb. 176, S. 159.
 Abb. 205: wie Abb. 52, S. 139.
 Abb. 206: wie Abb. 68, S. 166.
 Abb. 207: wie Abb. 68, S. 165.
 Abb. 208: wie Abb. 68, S. 164.
 Abb. 209: *Kunst des 20. Jahrhunderts*. **Walther, Ingo F. (Hg.)**, Köln 2000, S. 313.
 Abb. 210: **Chase, Linda**; *Der Neue Realismus in Amerika*. Berlin 1973, S. 26.
 Abb. 211: wie Abb. 52, S. 140.
 Abb. 212: wie Abb. 68, S. 149.
 Abb. 213: wie Abb. 210, S. 26.
 Abb. 214: Eigenschema der Verfasserin.
 Abb. 215: wie Abb. 68, S. 146.
 Abb. 216: wie Abb. 120, S. 123.
 Abb. 217: wie Abb. 68, S. 139.
 Abb. 218: wie Abb. 68, S. 150.
 Abb. 219: wie Abb. 68, S. 458.
 Abb. 220: wie Abb. 52, S. 266.
 Abb. 221: wie Abb. 68, S. 154.

- Abb. 222: wie Abb. 52, S. 140 – 141.
 Abb. 223: wie Abb. 68, S. 155.
 Abb. 224: wie Abb. 68, S. 148.
 Abb. 225: wie Abb. 68, S. 151.
 Abb. 226: wie Abb. 68, S. 161.
 Abb. 227: wie Abb. 52, S. 157.
 Abb. 228: wie Abb. 52, S. 156.
 Abb. 229: wie Abb. 52, S. 160.
 Abb. 230: wie Abb. 52, S. 161.
 Abb. 231: wie Abb. 68, S. 194.
 Abb. 232: wie Abb. 68, S. 194.
 Abb. 233: wie Abb. 45, S. 122.
 Abb. 234: wie Abb. 68, S. 187.
 Abb. 235: wie Abb. 68, S. 176.
 Abb. 236: wie Abb. 68, S. 177.
 Abb. 237: wie Abb. 68, S. 180.
 Abb. 238: **Füsslin, Georg; Hentze, Ewald;**
Anamorphosen – geheime Bildwelten. Stuttgart
 1999, S. 71.
 Abb. 239: wie Abb. 68, S. 181.
 Abb. 240: wie Abb. 68, S. 184.
 Abb. 241: wie Abb. 68, S. 182.
 Abb. 242: wie Abb. 68, S. 180.
 Abb. 243: wie Abb. 68, S. 182 – 183.
 Abb. 244 – 246: wie Abb. 160, S. 80.
 Abb. 247: wie Abb. 68, S. 183.
 Abb. 248: wie Abb. 68, S. 182.
 Abb. 249: wie Abb. 68, S. 193.
 Abb. 250: wie Abb. 68, S. 191.
 Abb. 251: wie Abb. 68, S. 185.
 Abb. 252: wie Abb. 160, S. 63.
 Abb. 253: wie Abb. 68, S. 204.
 Abb. 254: wie Abb. 68, S. 197.
 Abb. 255: wie Abb. 52, S. 165.
 Abb. 256: wie Abb. 68, S. 200 – 201.
 Abb. 257: wie Abb. 52, S. 168.
 Abb. 258: wie Abb. 52, S. 168.
 Abb. 259: wie Abb. 52, S. 173.
 Abb. 260: wie Abb. 52, S. 176.
 Abb. 261: wie Abb. 52, S. 177.
 Abb. 262: wie Abb. 55, S. 94.
 Abb. 263: wie Abb. 55, S. 92.
 Abb. 264: wie Abb. 55, S. 92.
 Abb. 265: wie Abb. 52, S. 179.
 Abb. 266: wie Abb. 55, S. 114.
 Abb. 267: wie Abb. 68, S. 233.
 Abb. 268: wie Abb. 68, S. 214.
 Abb. 269: wie Abb. 68, S. 223.
 Abb. 270: wie Abb. 26, S. 46.
 Abb. 271: **Wiegand, Wilfried;** *Eugène Atget.*
 München 1998, o. S., Abb. 41.
 Abb. 272: wie Abb. 271, o. S., Abb. 43.
 Abb. 273: wie Abb. 271, o. S., Abb. 14.
 Abb. 274: wie Abb. 52, S. 181.
 Abb. 275: wie Abb. 271, o. S., Abb. 22.
 Abb. 276: *Richard Estes: The Urban Landscape.*
 Ausstellungskatalog: Museum of Fine Arts,
 Boston. Boston 1978, S. 45.
 Abb. 277: wie Abb. 271, o. S., Abb. 16.
 Abb. 278: wie Abb. 120, S. 127.
 Abb. 279: wie Abb. 26, S. 56.
 Abb. 280: wie Abb. 26, S. 54.
 Abb. 281: wie Abb. 26, S. 101.
 Abb. 282: wie Abb. 55, S. 96.
 Abb. 283: wie Abb. 55, S. 105.
 Abb. 284: wie Abb. 68, S. 219.
 Abb. 285: wie Abb. 55, S. 110.
 Abb. 286: wie Abb. 41, S. 85.
 Abb. 287: wie Abb. 68, S. 215.
 Abb. 288: wie Abb. 68, S. 218.
 Abb. 289: wie Abb. 68, S. 220.
 Abb. 290: wie Abb. 68, S. 224.
 Abb. 291: wie Abb. 55, S. 95.
 Abb. 292: wie Abb. 55, S. 105.
 Abb. 293 – 294: wie Abb. 276, S. 32.
 Abb. 295 – 296: wie Abb. 276, S. 35.
 Abb. 297 – 299: wie Abb. 276, S. 36.
 Abb. 300: wie Abb. 41, S. 85.
 Abb. 301 – 303: wie Abb. 276, S. 64 – 65.
 Abb. 304: wie Abb. 276, S. 67.
 Abb. 305: wie Abb. 52, S. 192.
 Abb. 306: wie Abb. 52, S. 192.
 Abb. 307: wie Abb. 52, S. 183.
 Abb. 308: wie Abb. 26, S. 102.
 Abb. 309: wie Abb. 52, S. 198.
 Abb. 310: wie Abb. 52, S. 198.
 Abb. 311: wie Abb. 52, S. 202.
 Abb. 312: wie Abb. 26, S. 2.
 Abb. 313: wie Abb. 52, S. 190 – 191.
 Abb. 314: wie Abb. 55, S. 108.
 Abb. 315: wie Abb. 55, S. 107.
 Abb. 316: wie Abb. 55, S. 107.
 Abb. 317: wie Abb. 55, S. 107.
 Abb. 318: *Breaking the Rules. Audrey Flack. A
 Retrospective 1950 – 1990.* Ausstellungskatalog:
 Wight Art Gallery, UCLA, March 22 – May 17,
 1992; Butler Institute of American Art,
 Youngstown, Ohio, June 28 – August 9, 1992;
 National Museum of Women in the Arts,
 Washington, D. C., September 29 – December 17,
 1992; The J. B. Speed Art Museum, Louisville,
 Kentucky, January 12 – February 28, 1993. New
 York 1992, S. 148.
 Abb. 319: wie Abb. 318, S. 8.
 Abb. 320: wie Abb. 318, S. 24.
 Abb. 321: wie Abb. 318, S. 53.
 Abb. 322: wie Abb. 318, S. 59.
 Abb. 323: wie Abb. 318, S. 54.
 Abb. 324: wie Abb. 318, S. 59.
 Abb. 325: wie Abb. 318, S. 61.
 Abb. 326: wie Abb. 318, S. 67.
 Abb. 327: wie Abb. 68, S. 266.
 Abb. 328: wie Abb. 318, S. 66.
 Abb. 329: wie Abb. 318, S. 65.
 Abb. 330: wie Abb. 318, S. 62.
 Abb. 331: wie Abb. 318, S. 18.

- Abb. 332: wie Abb. 318, S. 71.
 Abb. 333: wie Abb. 68, S. 247.
 Abb. 334: wie Abb. 68, S. 246.
 Abb. 335: wie Abb. 318, S. 73.
 Abb. 336: wie Abb. 318, S. 79.
 Abb. 337: wie Abb. 68, S. 244-45.
 Abb. 338: wie Abb. 318, S. 72.
 Abb. 339: wie Abb. 318, S. 70.
 Abb. 340: wie Abb. 120, S. 159.
 Abb. 341:
http://www.artnet.de/magazin/news/eckardstein/eckardsteino6-01-05_detail.asp?picnum=2
 Abb. 342: wie Abb. 318, S. 38.
 Abb. 343: wie Abb. 318, S. 39.
 Abb. 344: wie Abb. 318, S. 81.
 Abb. 345: wie Abb. 318, S. 39.
 Abb. 346: wie Abb. 318, S. 97.
 Abb. 347: wie Abb. 52, S. 216.
 Abb. 348: wie Abb. 318, S. 119.
 Abb. 349: **Chase, Linda; Ralph Goings.** New York 1988, S. 16.
 Abb. 350: wie Abb. 68, S. 292.
 Abb. 351: wie Abb. 349, S. 22.
 Abb. 352: wie Abb. 349, S. 31.
 Abb. 353: wie Abb. 68, S. 277.
 Abb. 354 - 355: wie Abb. 68, S. 280 - 281.
 Abb. 356: wie Abb. 68, S. 275.
 Abb. 357: wie Abb. 160, S. 48.
 Abb. 358: wie Abb. 349, S. 21.
 Abb. 359: wie Abb. 68, S. 282.
 Abb. 360: wie Abb. 349, S. 27.
 Abb. 361: wie Abb. 68, S. 283.
 Abb. 362: wie Abb. 68, S. 282.
 Abb. 363: wie Abb. 349, S. 35.
 Abb. 364: wie Abb. 68, S. 286.
 Abb. 365: wie Abb. 68, S. 287.
 Abb. 366: wie Abb. 349, S. 11.
 Abb. 367: wie Abb. 349, S. 44.
 Abb. 368: wie Abb. 68, S. 293.
 Abb. 369: wie Abb. 55, S. 137.
 Abb. 370: wie Abb. 349, S. 54.
 Abb. 371: wie Abb. 79, S. 67.
 Abb. 372: wie Abb. 349, S. 65.
 Abb. 373: wie Abb. 52, S. 234.
 Abb. 374: wie Abb. 55, S. 132.
 Abb. 375: wie Abb. 68, S. 292.
 Abb. 376: wie Abb. 68, S. 297.
 Abb. 377: wie Abb. 68, S. 292.
 Abb. 378: wie Abb. 68, S. 292.
 Abb. 379: wie Abb. 55, S. 142.
 Abb. 380: wie Abb. 349, S. 64.
 Abb. 381: wie Abb. 55, S. 135.
 Abb. 382: wie Abb. 349, S. 100.
 Abb. 383: **Renger-Patzsch, Albert; Die Welt ist schön. Heise, Carl Georg (Hg.),** München 1928, S. 53.
 Abb. 384: wie Abb. 209, S. 638.
 Abb. 385: wie Abb. 52, S. 246.
 Abb. 386: wie Abb. 349, S. 105.
 Abb. 387: wie Abb. 52, S. 283.
 Abb. 388: wie Abb. 68, S. 336.
 Abb. 389: wie Abb. 68, S. 347.
 Abb. 390: wie Abb. 68, S. 339.
 Abb. 391: wie Abb. 68, S. 344.
 Abb. 392: wie Abb. 41, S. 119.
 Abb. 393: wie Abb. 160, S. 63.
 Abb. 394: wie Abb. 68, S. 346.
 Abb. 395 - 396: wie Abb. 68, S. 353.
 Abb. 397: wie Abb. 52, S. 284.
 Abb. 398: wie Abb. 68, S. 357.
 Abb. 399: wie Abb. 68, S. 347.
 Abb. 400: wie Abb. 160, S. 82.
 Abb. 401: wie Abb. 120, S. 135.
 Abb. 402: wie Abb. 68, S. 361.
 Abb. 403: wie Abb. 68, S. 361.
 Abb. 404: wie Abb. 52, S. 291.
 Abb. 405: wie Abb. 68, S. 349.
 Abb. 406: wie Abb. 68, S. 349.
 Abb. 407: wie Abb. 55, S. 172.
 Abb. 408: wie Abb. 52, S. 285.
 Abb. 409: wie Abb. 55, S. 170.
 Abb. 410: wie Abb. 68, S. 343.
 Abb. 411: wie Abb. 52, S. 292.
 Abb. 412: wie Abb. 52, S. 298.
 Abb. 413: wie Abb. 68, S. 353.
 Abb. 414: wie Abb. 52, S. 293.
 Abb. 415: wie Abb. 55, S. 172.
 Abb. 416: wie Abb. 55, S. 173.
 Abb. 417: wie Abb. 55, S. 175.
 Abb. 418: wie Abb. 52, S. 287.
 Abb. 419: wie Abb. 55, S. 173.
 Abb. 420: wie Abb. 52, S. 290.
 Abb. 421: wie Abb. 52, S. 325.
 Abb. 422: wie Abb. 68, S. 382.
 Abb. 423: wie Abb. 68, S. 371.
 Abb. 424: wie Abb. 68, S. 386.
 Abb. 425: wie Abb. 68, S. 374.
 Abb. 426: wie Abb. 68, S. 374.
 Abb. 427: wie Abb. 68, S. 382.
 Abb. 428: wie Abb. 68, S. 371.
 Abb. 429: wie Abb. 68, S. 383.
 Abb. 430: wie Abb. 68, S. 369.
 Abb. 431: wie Abb. 68, S. 382.
 Abb. 432: wie Abb. 68, S. 372.
 Abb. 433: wie Abb. 68, S. 379.
 Abb. 434: wie Abb. 68, S. 368.
 Abb. 435: wie Abb. 68, S. 368.
 Abb. 436: wie Abb. 68, S. 372 - 373.
 Abb. 437: wie Abb. 68, S. 378.
 Abb. 438: wie Abb. 160, S. 87.
 Abb. 439: wie Abb. 68, S. 385.
 Abb. 440: wie Abb. 68, S. 384.
 Abb. 441: wie Abb. 68, S. 392.
 Abb. 442: wie Abb. 52, S. 327.
 Abb. 443: wie Abb. 52, S. 330.
 Abb. 444: wie Abb. 68, S. 384.

Abb. 445: wie Abb. 68, S. 378.
 Abb. 446: wie Abb. 52, S. 329.
 Abb. 447: wie Abb. 52, S. 331.
 Abb. 448: wie Abb. 55, S. 212.
 Abb. 449: wie Abb. 52, S. 334.
 Abb. 450: wie Abb. 52, S. 331.
 Abb. 451: wie Abb. 55, S. 214.
 Abb. 452: wie Abb. 55, S. 210.
 Abb. 453: wie Abb. 55, S. 215.
 Abb. 454: wie Abb. 52, S. 335.
 Abb. 455: wie Abb. 68, S. 402.
 Abb. 456: wie Abb. 68, S. 411.
 Abb. 457: wie Abb. 68, S. 403.
 Abb. 458 - 459: wie Abb. 18, S. 155.
 Abb. 460: wie Abb. 52, S. 335.
 Abb. 461: wie Abb. 68, S. 405.
 Abb. 462: wie Abb. 68, S. 405.
 Abb. 463: wie Abb. 68, S. 402.
 Abb. 464: wie Abb. 68, S. 401.
 Abb. 465: wie Abb. 68, S. 404.
 Abb. 466: wie Abb. 45, S. 95.
 Abb. 467: wie Abb. 45, S. 15.
 Abb. 468: wie Abb. 68, S. 413.
 Abb. 469: wie Abb. 68, S. 412.
 Abb. 470:

<http://www.benschonzeit.com/content/portraits/Portraits/marcia.html>

Abb. 471 - 472: wie Abb. 45, S. 94.
 Abb. 473 - 475: wie Abb. 68, S. 417.
 Abb. 476: wie Abb. 68, S. 418.
 Abb. 477: wie Abb. 68, S. 418.
 Abb. 478: wie Abb. 68, S. 419.
 Abb. 479: wie Abb. 68, S. 423.
 Abb. 480: wie Abb. 68, S. 423.
 Abb. 481: wie Abb. 52, S. 345.
 Abb. 482: wie Abb. 52, S. 345.
 Abb. 483 - 486: wie Abb. 68, S. 17.
 Abb. 487: wie Abb. 52, S. 219.
 Abb. 488: *Franz Gertsch. Die Retrospektive*. Ausstellungskatalog: museum franz gertsch, Burgdorf (Werke bis 1976) und Kunstmuseum Bern (Werke 1977 bis 2005), 13. November 2005 – 12. März 2006; Wanderausstellung (in veränderter Form). Ostfildern-Ruit 2005, S. 38.
 Abb. 489: wie Abb. 1, S. 24.
 Abb. 490: wie Abb. 488, S. 48.
 Abb. 491: wie Abb. 488, S. 71.
 Abb. 492: wie Abb. 488, S. 53.
 Abb. 493: wie Abb. 1, S. 33.
 Abb. 494a:
<http://www.silverwhistle.co.uk/crimea/films.html>
 Abb. 494b:
http://www.impawards.com/1968/charge_of_the_light_brigade.html
 Abb. 495: wie Abb. 1, S. 35.
 Abb. 496: wie Abb. 488, S. 211.
 Abb. 497 - 498: wie Abb. 1, S. 79.

Abb. 499: *Franz Gertsch*. Ausstellungskatalog: Kunstmuseum Luzern, 20. Jänner – 5. März 1972. Luzern 1972, o. S.
 Abb. 500: wie Abb. 349, S. 51.
 Abb. 501: wie Abb. 55, S. 169.
 Abb. 502: wie Abb. 1, S. 43.
 Abb. 503 - 504: wie Abb. 499, o. S.
 Abb. 505: wie Abb. 1, S. 44.
 Abb. 506: wie Abb. 1, S. 45.
 Abb. 507: wie Abb. 1, S. 57.
 Abb. 508: wie Abb. 1, S. 63.
 Abb. 509: wie Abb. 1, S. 41.
 Abb. 510: wie Abb. 68, S. 17.
 Abb. 511: wie Abb. 53, S. 188.
 Abb. 512: wie Abb. 45, S. 58.
 Abb. 513: wie Abb. 1, S. 39.
 Abb. 514: wie Abb. 68, S. 38.
 Abb. 515: wie Abb. 68, S. 39.
 Abb. 516: wie Abb. 53, o. S., Abb. 25.
 Abb. 517: wie Abb. 349, S. 50.
 Abb. 518: wie Abb. 1, S. 75.
 Abb. 519: wie Abb. 1, S. 77.
 Abb. 520: Ausstellungskatalog: *Urs Lüthi*. Galerie und Edition Stähli, Zürich; Museum Folkwang Essen; Galerie Isy Brachot, Bruxelles; Galerie Stadler, Paris. Zürich 1978, o. S., Abb. 64.
 Abb. 521: wie Abb. 520, o. S., Abb. 21.
 Abb. 522: wie Abb. 520, o. S., Abb. 13.
 Abb. 523: wie Abb. 488, S. 96.
 Abb. 524: wie Abb. 488, S. 97.
 Abb. 525: wie Abb. 349, S. 45.
 Abb. 526: wie Abb. 55, S. 137.
 Abb. 527: **Billeter, Erika; Luciano Castelli**. *Ein Maler träumt sich. A painter who dreams himself*. Bern 1986, S. 33.
 Abb. 528: wie Abb. 527, S. 21.
 Abb. 529: wie Abb. 527, S. 21.
 Abb. 530 - 532: wie Abb. 488, S. 227 – 229.
 Abb. 533, 535: wie Abb. 488, S. 222.
 Abb. 534: wie Abb. 488, S. 225.
 Abb. 536 – 538: wie Abb. 499, o. S.
 Abb. 539, 541: wie Abb. 1, S. 47.
 Abb. 540: wie Abb. 499, o. S.
 Abb. 542: wie Abb. 1, S. 48.
 Abb. 543: wie Abb. 1, S. 49.
 Abb. 544: Catalogue raisonné: *Gerhard Richter 1962 – 1993*. Band III. Ostfildern-Ruit 1993, o. S., Abb. 139-1.
 Abb. 545: wie Abb. 1, S. 61.
 Abb. 546: wie Abb. 1, S. 63.
 Abb. 547: wie Abb. 1, S. 62.
 Abb. 548: wie Abb. 1, S. 65.
 Abb. 549: wie Abb. 1, S. 81.
 Abb. 550: wie Abb. 1, S. 83.
 Abb. 551: wie Abb. 488, S. 245.
 Abb. 552: wie Abb. 68, S. 507.
 Abb. 553: wie Abb. 488, S. 230.

- Abb. 554 - 556: Netz-Kultur-Magazin „Silver“ vom Silver Server, Nr. 11, Wien 2007, S. 1, 3, 4 – 5.
- Abb. 556a: *Franz Gertsch*. Ausstellungskatalog: Kunsthhaus Zürich, 18. April – 8. Juni 1980. Zürich 1980, S. 47.
- Abb. 557: wie Abb. 488, S. 235.
- Abb. 558: wie Abb. 527, S. 34.
- Abb. 559: wie Abb. 1, S. 62.
- Abb. 560: wie Abb. 1, S. 89.
- Abb. 561: wie Abb. 1, S. 90.
- Abb. 562, 563 wie Abb. 488, S. 248.
- Abb. 564: wie Abb. 1, S. 91.
- Abb. 565: wie Abb. 1, S. 93.
- Abb. 566: wie Abb. 52, S. 318.
- Abb. 567: wie Abb. 52, S. 238.
- Abb. 568: wie Abb. 53, o. S., Abb. 16.
- Abb. 569: wie Abb. 68, S. 342.
- Abb. 570: wie Abb. 52, S. 245.
- Abb. 571: wie Abb. 1, S. 99.
- Abb. 572: wie Abb. 488, S. 142.
- Abb. 573: wie Abb. 53, o. S., Abb. 56.
- Abb. 574: wie Abb. 55, S. 59.
- Abb. 575: wie Abb. 68, S. 219.
- Abb. 576: wie Abb. 41, S. 73.
- Abb. 577: wie Abb. 318, S. 18.
- Abb. 578: wie Abb. 52, S. 291.
- Abb. 579: wie Abb. 68, S. 429.
- Abb. 580: wie Abb. 1, S. 111.
- Abb. 581: wie Abb. 527, S. 57.
- Abb. 582: wie Abb. 527, S. 59.
- Abb. 583: wie Abb. 1, S. 112.
- Abb. 584, 585: wie Abb. 52, S. 220.
- Abb. 586: wie Abb. 52, S. 221.
- Abb. 587: wie Abb. 488, S. 148.
- Abb. 588: wie Abb. 488, S. 147.
- Abb. 589: wie Abb. 1, S. 115.
- Abb. 590: wie Abb. 1, S. 119.
- Abb. 591: wie Abb. 68, S. 85.
- Abb. 592: wie Abb. 68, S. 283.
- Abb. 593: wie Abb. 1, S. 121.
- Abb. 594: wie Abb. 1, S. 123.
- Abb. 595: wie Abb. 52, S. 226.
- Abb. 596: wie Abb. 1, S. 129.
- Abb. 597: wie Abb. 1, S. 131.
- Abb. 598: **Zöllner, Frank**; *Leonardo da Vinci. 1452-1519*. Köln 2005, S. 73.
- Abb. 599: wie Abb. 176, S. 108.
- Abb. 600 – 603: wie Abb. 139, S. 131.
- Abb. 604: **Ronte, Dieter**; *Franz Gertsch*. Museum Moderner Kunst Wien (Hg.). Bern 1986, o. S.
- Abb. 605: wie Abb. 1, S. 147.
- Abb. 606, 607: *Franz Gertsch. NATURPORTRÄS. Holzschnitte und Gemälde 1986 – 2006*. Ausstellungskatalog: 20. Oktober 2006 – 7. Jänner 2007, Albertina, Wien. Wolftratshausen 2006, S. 113.
- Abb. 608: wie Abb. 606, S. 43.
- Abb. 609: wie Abb. 1, S. 155.
- Abb. 610: *Franz Gertsch – Holzschnitte. Die Kunst liegt in der Natur. Wer sie herausreißen kann, der hat sie*. Ausstellungskatalog: Kunstmuseum Bern, 1994; Kunsthalle Baden-Baden, 1994 – 1995. Baden 1994, S. 27.
- Abb. 611: wie Abb. 610, S. 23.
- Abb. 612: wie Abb. 610, S. 25.
- Abb. 613: wie Abb. 1, S. 167.
- Abb. 614: wie Abb. 1, S. 237.
- Abb. 615: wie Abb. 488, S. 252.
- Abb. 616: **Haneborger, Lübbert R.**; *Aus nächster Nähe – Zur Entstehung und Entwicklung der Bildform bei Franz Gertsch*. (Diss.). Oldenburg 2004, S. 402.
- Abb. 617, 618: wie Abb. 610, S. 41, 43.
- Abb. 619, 620: wie Abb. 606, S. 108 – 109.
- Abb. 621: wie Abb. 606, S. 57.
- Abb. 622: wie Abb. 1, S. 191.
- Abb. 623: wie Abb. 606, S. 105.
- Abb. 624: wie Abb. 1, S. 200 – 201.
- Abb. 625: wie Abb. 1, S. 213.
- Abb. 626: wie Abb. 616, S. 413.
- Abb. 627: wie Abb. 1, S. 214.
- Abb. 628: wie Abb. 1, S. 215.
- Abb. 629: wie Abb. 1, S. 217.
- Abb. 630, 631: wie Abb. 55, S. 111.
- Abb. 632: wie Abb. 68, S. 414.
- Abb. 633: wie Abb. 52, S. 342.
- Abb. 634: http://www.benschonzeit.com/content/museum_collection/museums/5_greenery.html
- Abb. 635: wie Abb. 1, S. 231.
- Abb. 636: wie Abb. 606, S. 81.
- Abb. 637: wie Abb. 488, S. 167.
- Abb. 638 – 643: vgl. Abb. 161, 599, 154 sowie 635 – 637.
- Abb. 644, 645: wie Abb. 55, S. 92.

Abbildungen: Skulptur

Abb. 1: Lucie-Smith 1979, S. 69.

Abb. 2: **Ruhrberg, Karl**; *Malerei*, in: *Kunst des 20. Jahrhunderts*. **Walther, Ingo F. (Hg.)**, Köln 2000, S. 512.

Abb. 3: **Osterwold, Tilman**; *Pop Art*. Köln 2003, S. 101.

Abb. 4 - 5: Private Fotografien, Kerstin Jesse.

Abb. 6: **Lucie-Smith, Edward**; *Amerikanischer Realismus*. London/Leipzig 1994, S. 185.

Abb. 7: *Skulptur. Von der Antike bis zum Mittelalter*. **Duby, Georges; Daval, Jean-Luc (Hg.)**, Band 1, Köln 2006, S. 60.

Abb. 8: **Wittkop-Ménardeau, Gabrielle**; *Madame Tussaud. Ein seltsames Leben*. Zürich 1973, o. S.

Abb. 9 - 11: *John de Andrea*. Ausstellungskatalog: KunstHausWien, 10. Mai – 28. August 1994, Wien 1994, S. 6.

Abb. 12: wie Abb. 9, S. 33.

Abb. 13: *Duane Hanson. More than Reality*.

Buchsteiner, Thomas; Letze, Otto (Hg.);

Ostfildern-Ruit 2001, S. 16.

Abb. 14: wie Abb. 13, S. 20.

Abb. 15: wie Abb. 13, S. 74.

Abb. 16: **Lindey, Christine**; *Superrealist Painting & Sculpture*. London 1980, S. 126.

Abb. 17: wie Abb. 13, S. 26.

Abb. 18: wie Abb. 13, S. 113.

Abb. 19: wie Abb. 13, S. 149.

Abb. 20: wie Abb. 13, S. 38 – 39.

Abb. 21: wie Abb. 13, S. 104.

Abb. 22: wie Abb. 6, S. 68.

Abb. 23: wie Abb. 13, S. 134 – 135.

Abb. 24: wie Abb. 9, S. 61.

Abb. 25: wie Abb. 9, S. 31.

Abb. 26: wie Abb. 9, S. 43.

Abb. 27 - 29: wie Abb. 9, S. 7.

Abb. 30: wie Abb. 9, S. 27.

Abb. 31: wie Abb. 9, S. 26.

Abb. 32: wie Abb. 9, S. 33.

Abb. 33: wie Abb. 9, S. 57.

Abb. 34 - 35: wie Abb. 9, S. 49.

Abb. 36: wie Abb. 9, 63.

Abb. 37: wie Abb. 6, S. 76.

Abb. 38: wie Abb. 16, S. 140.

Lebenslauf

Name: Kerstin Jesse

Geburtsdaten: Klagenfurt, 20. Juni 1975

Staatsbürgerschaft: Österreich

Kontaktadresse: kerstin-jesse@hotmail.com

Ausbildung:

Seit 2002

Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien
Schwerpunkte: Kunst des 20. Jahrhunderts (Malerei, Skulptur),
Renaissance (Malerei).

Sommersemester 2006:
1995 – 1997

Studium an der Freien Universität Berlin (ERASMUS-Programm)
Kolleg für Möbelbau und Innenausbau in Villach an der Höheren
Technischen Bundes-, Lehr- und Versuchsanstalt Villach

1993 – 1995
1989 – 1993

Aufbaulehrgang für Mode- und Bekleidungstechnik in Klagenfurt
Fachschule für Mode- und Bekleidungstechnik in Klagenfurt an der
Höheren Bundeslehranstalt für wirtschaftliche Berufe und
Bundesfachschule für Mode und Bekleidungstechnik.

1985 – 1989
1981 – 1985

Hauptschule in Kühnsdorf
Volkschule in Klagenfurt und St. Kanzian

Abschlussprüfungen:

1997:

Diplomprüfungszeugnis des Kollegs für Möbel-
und Innenausbau (HTBLVA; mit ausgezeichnetem Erfolg)

1995:

Reifeprüfung (Modematura; mit ausgezeichnetem Erfolg)

1993:

Abschlussprüfung der Modefachschule (mit ausgezeichnetem
Erfolg)

Ferialpraktika:

Seit Juli 2007:

Mitarbeit in der Fotosammlung des Instituts für Kunstgeschichte;
Universität Wien (Bildbearbeitung, Datenbanken)

4. Juli – 12. August 2005:
Wintersemester 2003/04

Praktikum bei Christie's in Wien

u. Sommersemester 2004:

Praktikum im MUMOK (Museum Moderner Kunst Stiftung
Ludwig Wien; Projektbezogene Arbeiten)

1996:

8 Wochen in der Firma "Die Einrichtung" in Klagenfurt (Werkstätte
und Planungsbüro)

1993:

4 Wochen im Modehaus "August Zumtobel" in Dornbirn (Verkauf,
Beratung)

1991:

4 Wochen in der Firma "Feste-Schlafkomfort GesmbH" in Bleiburg
(Produktion)

Berufserfahrung:

2001 – 2002:

Alpen Adria Wirtschaftsprüfungs GmbH in
Klagenfurt (Chefssekretärin und Kanzleiorganisation)

1999 – 2000:

LBC Wirtschaftstreuhand- und
Beratungsgesellschaft mbH in Klagenfurt
(Chefssekretärin und Kanzleiorganisation)

1998:

Bau – Möbel Lobnig in Miklauzhof (Kärnten)
(Planung, teilw. Verkauf)

Zusätzliche Kenntnisse;

Kurse:

10.05.1999 – 10.06.1999:

Kurs: PC Aufbaukurs zum EDV- Organisator (WIFI Kärnten);
Abschlussprüfung: Kurzprojekt, (Gruppenarbeit: EDV-
Organisation (Word, Excel, Access, Power Point) eines Reisebüros),
mit sehr gutem Erfolg abgelegt.

April/Mai 1999:

4-wöchiger Aufenthalt in Vancouver/British Columbia:
Englischkurs am *Westcoast English Language Center*, May 7th,
1999: Certificate of Course Completion (One Month Full Time)

22.02.1999 – 25. 03.1999:

Kurs – Allgemeine PC Grundkenntnisse (WIFI Kärnten)

Wien, Oktober 2007